

**Artista é Público**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

# Artista é Público

**Vitor Cesar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof. Dra. Ana Maria Tavares.

São Paulo  
2009



**Banca examinadora**

---

---

---

São Paulo,

---

## **Agradecimentos**

Agradeço à Lívia, meu amor, pela paciência, pelo carinho e por me fazer tão feliz.

Aos meus pais, Vitor e Jeanne, e minhas irmãs Beda e Tata, pelo amor e o apoio, sem os quais este e outros trabalhos nunca teriam existido.

Renan e Cacá, que são minha família em São Paulo.

Aos amigos Jorge Menna Barreto e Galciani Neves, interlocutores e colaboradores diretos desta dissertação, pela disponibilidade e generosidade. Diego Matos, Enrico Rocha, Graziela Kunsch, Rodrigo Costa Lima e Eduardo Frota, pelas conversas e parcerias tão importantes para meu caminho percorrido enquanto artista. À Renata Gomes, pela tradução.

Alexandre Barbalho e Martin Grossmann, pelas leituras, contribuições e provocações que moveram este trabalho.

E um agradecimento, especial à Ana Tavares, orientadora que compartilhou ensinamentos, que ultrapassaram os limites do mestrado, transformando minha caminhada na arte e na vida.

Para Livia





## **Resumo**

Esta pesquisa procura abordar as propriedades críticas da arte na constituição de esferas públicas, compreendendo os diferentes aspectos nos quais o conceito de público tem sido abordado no contexto artístico. Para tanto, concentra-se em propostas artísticas que lidam com espaços não institucionais da arte e procuram constituir seu público por meio de uma dinâmica da vida cotidiana, levando em consideração como as formulações artísticas e as críticas sobre o que se conceitua como Arte Pública contribuem para as intensas transformações neste campo.

Como metodologia para examinar tais questões, realizei uma reflexão sobre a minha experiência enquanto artista simultaneamente a uma abordagem teórica. Assim, a estrutura da dissertação se divide em dois núcleos: o primeiro apresenta um recorte de meu percurso artístico, que problematiza a forma do texto enquanto mediador entre o leitor da dissertação e as propostas artísticas realizadas. O segundo, abrange uma contextualização teórica que discute a maneira pela qual as transformações das práticas artísticas, ao longo do século XX, abordam o conceito de público e esfera pública, tendo como referência Hannah Arendt, seguida de uma tentativa de aproximação de tais questões com o contexto brasileiro. O texto aqui apresentado é, por sua vez, uma conformação gráfica que pretende estabelecer visualmente as interconexões conceituais desse processo metodológico.

## **Palavras-chave**

Arte contemporânea, arte pública, público, esfera pública.



**Abstract**

This research aims at an understanding of the critical attributes of art in the constitution of public spheres, with regard to the different aspects in which the concept of public has been approached in the artistic context. In order to do so, it focuses on artistic proposals that deal with non-institutional art spaces and that try to constitute their audiences through an everyday-life dynamic, taking into account how the artistic formulations and the criticism of public art contribute for the intense transformations in this field.

As a methodology to approach these questions, I have developed an investigation about my own experience as an artist, parallel to a theoretical analysis. Thus, the structure of the thesis it is divided into two parts: the first one presents a portion of my artistic process, which problematizes text form as mediation between the reader of the thesis and the actual artistic proposals. The second one covers a conceptual contextualization, that discusses the way in which the transformation of artistic practices during twentieth century approaches the concept of public and public sphere, using as reference the work of Hannah Arendt, following an attempt to insert these questions within the Brazilian context. The presented text is a graphic organization that tries to establish the conceptual interconnections of this methodological process.

**Key-words**

Contemporary art, public art, public, public sphere.



caderno 1	13	<b>mapa</b>
<b>introdução</b>		notas sobre um percurso
	19	<b>como transformar obstáculos?</b>
		que maneira escrever sobre os trabalhos
caderno 2	29	<b>destinatários</b>
<b>o que compreende</b>		relatos fragmentados de um público
		<b>imagens</b>
caderno 3	73	<b>noções de público e práticas artísticas</b>
<b>o que atravessa</b>		contextualização teórica
		<b>artista é público</b>
		a dimensão política da arte na vida cotidiana
		<b>vocabulário para repensar a cidade</b>
		uma reflexão sobre a arte pública
		<b>contradição e ambivalência</b>
		idéias sobre esfera pública em práticas artísticas no Brasil
	130	<b>considerações finais</b>
	132	<b>bibliografia</b>



# Mapa

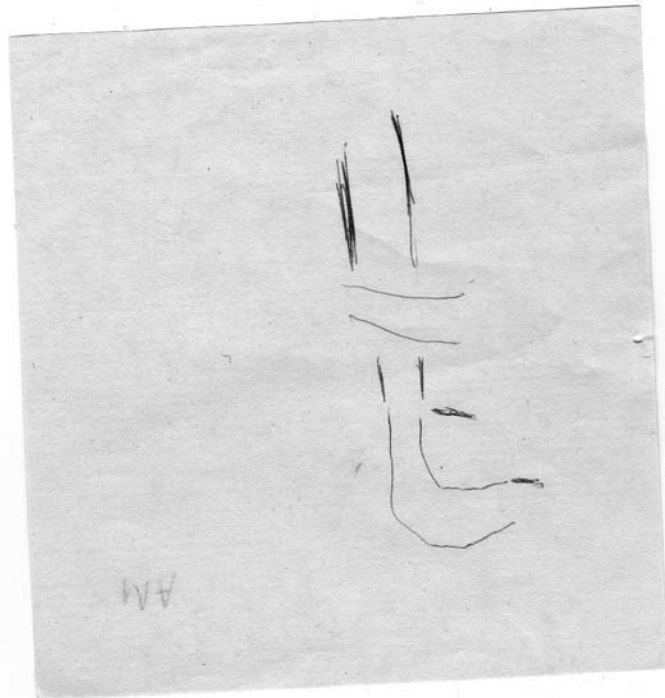
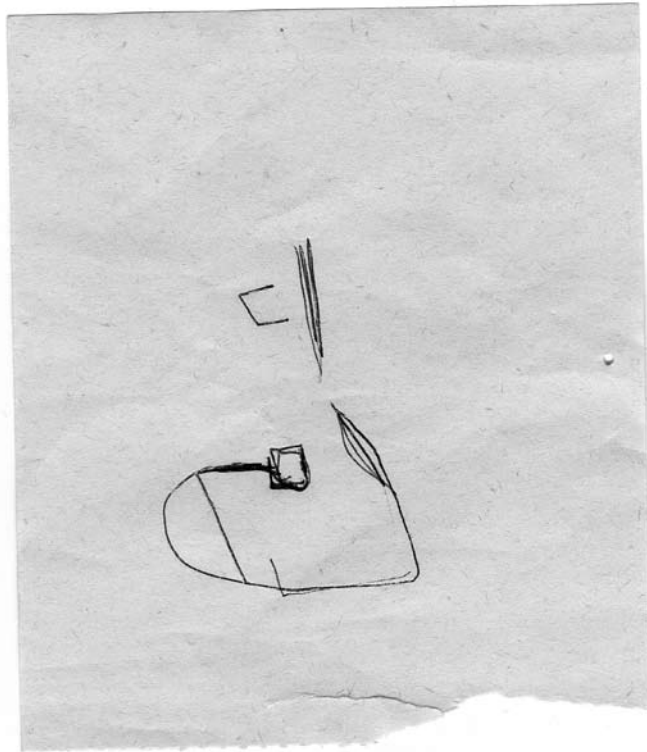
notas sobre um percurso

13

Iniciei o mestrado movido pelo interesse em pesquisar de que modo as atividades colaborativas entre artistas – como projetos de obras coletivas, de curadoria, de crítica de arte e até mesmo de agenciamento de exposições e publicações – ativam e contribuem para desdobramentos da Arte Pública na contemporaneidade.

Durante a pesquisa, os objetos de estudos se modificaram e derrubaram as hipóteses dadas como certas a priori sobre os trabalhos artísticos, que lidam e se estabelecem em espaços não institucionais da arte. Neste momento de dúvida, a pesquisa parece ter ganhado força e uma questão investigativa veio à tona: de que modo o conceito de público tem sido abordado no contexto da arte e quais as características da produção artística contemporânea que apontam para uma reflexão sobre a formação de esferas públicas.

Algumas modificações se deram pelo amadurecimento das idéias que cercavam a dissertação. Novos questionamentos também surgiram a partir de novas referências bibliográficas e, sobretudo, pelo desenvolvimento de atividades propiciadas pela experiência no mestrado como: assistência na disciplina de Escultura, ministrada pela Professora Ana Maria Tavares, no *Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino* (PAE) (2008); participação na disciplina *Intervenções Urbanas no Espaço Público*, ministrada pela Prof. Ana Maria Tavares e pelo Prof. Martin Grossmann, em parceria com o artista espanhol Antoni Muntadas, que promoveu o encontro de alunos e pesquisadores da *Escola de Comunicação e Artes* e do *Programa de Artes Visuais, do MIT* (Massachusetts Institute of Technology), (março-maio/2008); criação de





projetos artísticos e exposições, como *Arte e Esfera Pública*<sup>1</sup>, em São Paulo, (abril-maio/2008) e *Sobrepostas, Permeáveis e Intercambiáveis*<sup>2</sup>, em Fortaleza, (junho-agosto/2009); e participação na residência *Taller de proyectos, em Santander*<sup>3</sup> (Espanha), coordenada por Antoni Muntadas, (junho/2008).

Durante a pesquisa, que foi permeada pelo desenvolvimento de alguns projetos artísticos, compreendi que o conceito de “público” seria uma das questões fundamentais para a minha investigação. Deste modo, passei a me aprofundar em tal conceito, percebendo, logo no início, a dificuldade de abarcá-lo completamente: público é um termo polissêmico e tratado por diversos campos do conhecimento como a filosofia, o direito, sociologia ou a publicidade. Assim, não tive a pretensão de investigar tal conceito além dos limites que costumo atuar, focando minhas análises em estudos que priorizam seus aspectos no contexto da arte e em propostas artísticas, que lidam com espaços não institucionais da arte e procuram constituir seu público por meio de uma dinâmica da vida cotidiana. Deste modo, o objetivo da pesquisa passou a se concentrar numa investigação sobre as diferentes abordagens de público em processos artísticos, considerando as possíveis conceituações e características que levam a compreender o que se entende como Arte Pública, a fim de perceber como algumas transformações se deram no cenário artístico contemporâneo, em relação aos destinatários de obras, aos procedimentos e estratégias artísticas. Além disso, ficou claro que a pesquisa e todas essas questões deveriam ser compreendidas a partir do contexto brasileiro.

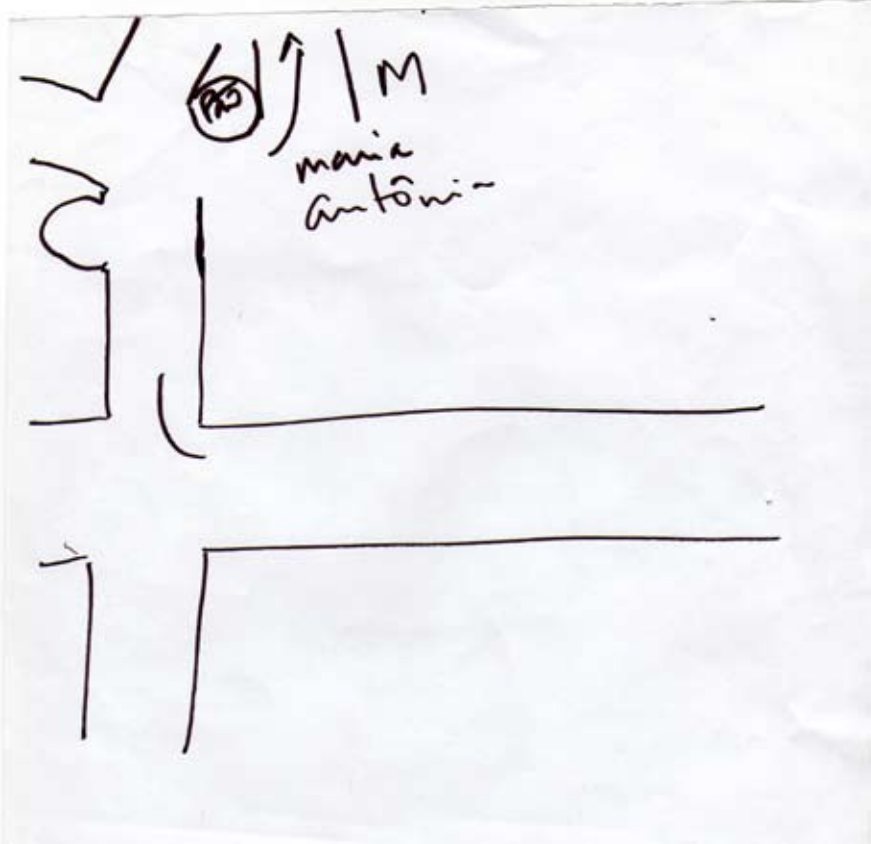
Para dar conta desta tarefa, passei a considerar minhas experiências enquanto artista, e neste sentido, a dissertação deveria também ser uma reflexão sobre um recorte de minha produção associada a uma abordagem teórica sobre conceitos, postulados e discussões utilizados como referências e como princípios direcionadores das minhas práticas.

Desta maneira, a estrutura da dissertação se estabelece a partir de dois núcleos distintos: **1.** o que *compreende* minha produção; e **2.** o que *atravessa* minha produção. Estes núcleos estão intensamente entrecruzados e perpassam, direta ou indiretamente, os projetos artísticos que desenvolvo. A sepa-

[1] Realizado em colaboração com a artista Graziela Kunsch em 2008, foi contemplado pelo programa Conexão Artes Visuais (Minc./Funarte). O projeto Arte e esfera pública proporcionou atividades de formação e amadurecimento a respeito de práticas artísticas relacionadas à cidade e à esfera pública. [www.arte-esferapublica.org](http://www.arte-esferapublica.org)

[2] Exposição individual, com curadoria de Jorge Menna Barreto, realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza, 2009.

[3] Oficina de projetos artísticos pensados para espaços urbanos, ministrada pelo artista Antoni Muntadas na Fundação Marcelino Botín, em Santander (Espanha, 2008).



ração, para efeito metodológico, revela a dificuldade que tive em conjugar em um único texto o que venho realizando em experimentações artísticas juntamente com as referências bibliográficas, sob o risco de encontrar nos textos teóricos, *justificativas* ou *explicações* para meus projetos. Ainda que as partes sejam apresentadas separadamente, vale destacar que se tratam de camadas de um modo de trabalhar, que se sobrepõem e são permeáveis entre si.

**O que *compreende*** minha produção aborda um recorte de trabalhos de meu percurso artístico, que buscam estabelecer relações com um público sem a imediata intermediação institucional da arte. Selecionei projetos realizados em momentos distintos e destaquei algumas propostas que se realizaram a partir de investigações conceituais detonadas durante o mestrado. Com esta seleção de trabalhos, pretendo apresentar ao leitor da dissertação as questões abordadas nos trabalhos não somente por meio do conteúdo do texto, mas também pela sua forma – algo tratado de modo mais detalhado no texto seguinte: *Como transformar obstáculos*. Este núcleo foi pensado e deve ser encarado como uma tentativa de mediação ou aproximação entre o leitor/público e os trabalhos.

**O que *atravessa*** pretende abranger uma contextualização teórica dos assuntos que permeiam os trabalhos apresentados e dão suporte para discutir o conceito de público. Esta parte é constituída por três capítulos.

O primeiro capítulo, **artista é público**, trata da dimensão política da arte para a constituição de esferas públicas. O texto aborda a idéia de público, tendo Hannah Arendt como referência principal, e enfatiza a importância da vida cotidiana para a constituição de esferas públicas. Em seguida, apresento uma contextualização teórica, que trata do modo pelo qual os artistas durante o século XX investigaram a relação entre arte e dinâmica da vida cotidiana.

No segundo capítulo chamado **vocabulário para repensar a cidade**, realizo uma revisão bibliográfica para problematizar o termo *arte pública* e seus desdobramentos, apresentando a relação entre práticas artísticas e o espaço urbano e tentando abordar a importância da crise da arquitetura e urbanismo modernos para o surgimento do termo *arte pública*. Além disso, incluí o pensamento da crítica e historiadora de arte Miwon Kwon para compreender o desenvolvimento da *arte pública* desde o final dos anos 1960 até os dias de hoje.

O último capítulo, **contradição e ambivalência**, é dedicado a uma discussão sobre o conceito de público em práticas artísticas no Brasil e compreende a formulação de uma noção de um espaço público que constituiria a cultura brasileira em sua totalidade, fundamentada principalmente por uma reflexão a partir de autores da primeira metade do século XX, como Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda. Posteriormente, o texto aborda a pro-

dução de artistas da segunda metade do século, que trabalharam de maneira múltipla a partir do entendimento de que existem diferentes noções de espaço público no Brasil.

Com esta “divisão” das abordagens temáticas, busquei uma experimentação gráfica que privilegiasse as interconexões entre as reflexões realizadas no processo de investigação desta pesquisa. Assim, o entendimento das problemáticas aqui levantadas nestes textos deve se dar a partir da percepção de todas as complexidades em relação, numa perspectiva capaz de apontar caminhos indicadores de formas de compreensão das minhas próprias práticas artísticas.

# Como transformar obstáculos? <sup>1</sup>

que maneira escrever sobre os trabalhos

A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos.<sup>2</sup>

19

Inicialmente, considerei que o texto que falasse da minha produção artística deveria necessariamente contemplar com clareza suas etapas de idealização, produção e exibição. Por isso, o modelo de escrita adotado naquele momento foi a mera **descrição** e narração dos fatos ocorridos nos processos. Esta parecia, a princípio, ser uma forma interessante de trazer para o leitor uma realidade mais próxima do que aconteceu nas experiências. Tendo em vista a compreensão de que os objetos artísticos não possuem apenas uma interpretação – mas que são dispositivos que mudam de significado em relação aos diferentes espaços, contextos e públicos<sup>3</sup> – a estratégia de construção do texto consistiu em narrar as diferentes etapas dos trabalhos em ordem cronológica, evitando direcionar o olhar do leitor para uma interpretação específica.

Desta forma, tal operação descritiva provocou o esforço em criar, na elaboração da escrita, um olhar “neutro” sobre as propostas artísticas que haviam sido realizadas. Tratava-se de uma perspectiva onde se pressupunha uma cisão do artista que escreve o texto em duas partes: o **artista-artista**, aquele que elaborou e realizou as propostas; e **artista-pesquisador**, aquele que procura produzir uma análise ou investigação sobre as propostas. Claramente, o texto que estava escrevendo privilegiava a leitura do artista-pesquisador e forçava, utopicamente, um distanciamento crítico na tentativa de

[1] Título inspirado no texto de Vilém Flusser: Design: obstáculos para remoção de obstáculos?. In: FLUSSER, Vilém, CARDOSO, Rafael (org.). **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[2] ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

[3] SHEIKH, Simon. *No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos*. In: KUNSCH, Graziela (Ed.). **Urbânia 3**. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

## Exhibition Statement

Felix Gonzalez-Torres

**TheNewMuseum**  
OF CONTEMPORARY ART

583 Broadway  
New York, NY 10012  
212-219-1222

INSTALLATION BY FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES  
September 16 - November 20, 1988

When I was asked to write a short statement about the work in this space I thought it would be a good opportunity to disclose and, in a certain sense, to demystify my approach. I hope that it will guide the viewer and will allow an active participation in the unraveling of the meaning and the purpose of this work. Many may consider this text redundant; an unnecessary intrusion, or even a handicap. It is assumed that the work must "speak for itself," as if the divine dogma of modernism were able to deliver a clear and universal message to a uniform "family of man." Others know this is not true--that each of us perceives things according to who and how we are at particular junctures, whose terms are always shifting. Preferably the exhibition gallery will function as an educational device, simple and basic, without the mysteries of the muse, reactivating history to affirm our place in this landscape of 1988.

This work is mostly personal. It is about those very early hours in the morning, while still half asleep, when I tend to visualize information, to see panoramas in which the fictional, the important, the banal, and the historical are collapsed into a single caption. Leaving me anxious and responsible to anchor a logical accompanying image--scanning the TV channels trying to sort out and match sound and sight. This work is about my exclusion from the circle of power where social and cultural values are elaborated and about my rejection of the imposed and established order.

It is a fact people are discriminated against for being HIV positive. It is a fact the majority of the Nazi industrialists retained their wealth after the war. It is a fact the night belongs to Michelob and Coke is real. It is a fact the color of your skin matters. It is a fact Crazy Eddie's prices are insane. It is a fact that four colors--red, black, green and white--placed next to each other in any form are strictly forbidden by the Israeli army in the occupied Palestinian territories. This color combination can cause an arrest, a beating, a curfew, a shooting, or a news photograph. Yet it is a fact that these forbidden colors, presented as a solitary act of consciousness here in Soho, will not precipitate a similar reaction.

From the first moment of encounter, the four color canvases in this room will "speak" to everyone. Some will define them as an exercise in color theory, or some sort of abstraction. Some as four boring rectangular canvases hanging on the wall. A few experts will interpret them as yet another minimalist ecstasy. Now that you've read this text, I hope for a different message.

For all the PWAs.

Félix González-Torres  
New York City 1988

me desvincular de um processo subjetivo contido na elaboração do trabalho, para tratá-lo a partir de uma suposta neutralidade. Embora evitasse correr o risco de utilizar recursos verbais para facilitar a compreensão dos trabalhos – de modo a descortinar suas possíveis opacidades – a escrita ainda parecia cumprir uma possível expectativa de que o **texto do artista** revelasse informações que não estão tão evidentes no trabalho artístico. Percebi que esta neutralidade então desejada era, na verdade, uma ilusão que o texto tentava criar, e que emprestava ao leitor uma imagem pouco favorável aos trabalhos.

Diante disto, foram formuladas as perguntas: **o que importa trazer como informação para o leitor do texto sobre tais trabalhos?; como escrever este texto?**

Esta dissertação é um objeto que procura estabelecer uma **mediação** entre o leitor e os projetos que aconteceram, por isso, ao mesmo tempo em que busca ser uma ponte entre os dois, também se constitui como um obstáculo entre eles. Tais obstáculos podem ser entendidos aqui, a partir das propostas do filósofo Vilém Flusser:

Há nessa definição uma contradição: um obstáculo que serve para remover obstáculos? Essa contradição consiste na chamada dialética “interna da cultura” (se por “cultura” entendermos a totalidade dos objetos de uso). Essa dialética pode ser resumida assim: eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetual, problemático), venço alguns desses obstáculos (transformo-os em objetos de uso, em cultura), com o objetivo de continuar seguindo, e esses objetos vencidos mostram-se eles mesmos como obstáculos.<sup>4</sup>

A situação ideal seria que o leitor tivesse a experiência das proposições no curso de suas vidas cotidianas. Mas por essa impossibilidade, o esforço foi criar uma maneira para que esta mediação traduzisse e atualizasse para o espaço/tempo da dissertação algumas dessas experiências, ou seja, uma espécie de reativação dos meus processos de criação. Com o problema de investir prioritariamente na descrição dos fatos e ressaltar o conteúdo do texto, passei a considerar a *forma* do texto como um meio comunicacional. Esta *forma* poderia explicitar *indícios* da obra a ser tratada, que descrita de maneira

[4] FLUSSER, Vilém, CARDOSO, Rafael (org.). **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 194.



## **The Richard Mutt Case**

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

- 1. Some contended it was immoral, vulgar.*
- 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*



supostamente imparcial, reduziria substancialmente suas possibilidades de interpretação.

É possível encarar a questão da mesma maneira como Flusser encara um problema de *design*. Para o filósofo, o *design* está no modo de fazer qualquer objeto de uso e explícita ao mesmo tempo questões objetivas (um objeto para sentar) e questões estéticas e políticas (a forma deste objeto). Considerando estas duas qualidades dos objetos, Flusser coloca a seguinte questão:

Objetos de uso são, portanto, mediação (media) entre mim e outros homens, e não meros objetos. São não apenas objetivos como também intersubjetivos, não apenas problemáticos, mas dialógicos. A questão relativa à configuração [dos objetos] poderá, então, ser formulada do seguinte modo: posso configurar meus objetos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico sejam mais enfatizados do que o aspecto objetivo, objetual, problemático?<sup>5</sup>

23

Ressaltar os aspectos intersubjetivos e dialógicos do texto se tornou um desafio, tarefa que pareceu duplamente importante por tratar de propostas artísticas, objetos que já subtendem a importância de tais aspectos. Desta maneira, passei a desenvolver o *design* do texto interligado às obras. Se os trabalhos artísticos postulam dúvidas, hesitações, silêncios e contradições, o texto deveria também solicitá-las ao leitor.

O propósito do texto passa a ser, além de informar algo que aconteceu, o de tentar reativar no *público* formado pelo texto questões que se colocam para o *público* do trabalho. Em outras palavras, a forma do texto deve fazer com que os dois públicos – do texto e da obra – co-incidam ou se sobreponham. Assim, artista e pesquisador não se separam completamente em tarefas distintas e de maneira contraditória, são atividades ambivalentes de um mesmo sujeito.

A partir de tais reflexões, o próximo passo seria: **como tratar de ações que se destinam a observadores (e leitores) que estão no curso de sua vida cotidiana?**

Sabe-se que um trabalho artístico somente existe em função de um destinatário, ainda que este seja desconhecido ou idealizado. A realização de toda prática artística pressupõe um outro ao qual esta pode ser exposta e pode produzir sentido. Uma especificidade em relação aos destinatários dos trabalhos, a serem abordados neste mestrado, é que eles entram em contato

[5] Idem, p. 195.



com tais trabalhos sem saber a priori que se tratam de projetos artísticos. São situações que podem ser entendidas pelo observador como mais uma das que acontecem na vida cotidiana, como se deparar com um cartaz ou observar edifícios, sem o olhar “preparado” para uma experiência artística. Esta condição da proposição é considerada já no seu processo de idealização. Inevitavelmente, são imaginadas algumas possibilidades de futuras leituras por parte de **observadores ficcionais**. Estes observadores idealizados são como simulações de experiências que definem muitas vezes o formato final dos trabalhos. São diferentes sujeitos que podem ou não formar o público da proposta e que os interpretam até mesmo de maneira contraditória.

Dada a importância dos **observadores ficcionais** na formulação de minhas proposições artísticas, optei por escrever o texto a partir do ponto de vista deles. A partir destes sujeitos idealizados é possível trazer mais informações relevantes ao leitor, ainda que de maneira indireta, do que a análise descritiva que desenvolvi anteriormente. Estes observadores não procuram dar conta de todas as possibilidades de leitura do trabalho, mas permitem revelar melhor o processo de construção do mesmo. Com tais depoimentos, a *forma* do texto enfatiza questões desejadas para a produção do público do trabalho, possibilitando a criação, por parte do texto, de um público “co-incidente”.

Com esta *forma* (design), o texto pretende explicitar claramente sua parcialidade para quem o lê e sugere o uso de informações sobre fatos que aconteceram após a realização dos trabalhos. Deste modo, enuncia a impossibilidade de um olhar neutro do artista sobre o própria obra e pode levantar para o leitor um problema entre o que é ou não verossímil nos relatos. Ora, se o interesse é dar alguma autonomia ao texto e narrar sobre **o que tratam as obras**, a inclusão de comentários de outros sobre as proposições é desejável, pois compreende que sua significação é produzida no espaço da alteridade.

A verossimilhança ou não dos relatos aponta para a imprecisão entre o que é documental e o que é ficcional no texto em relação às proposições realizadas. Compreendo esta ambigüidade como uma estratégia para proporcionar ao leitor uma diversidade de pontos de vistas a serem considerados na percepção das obras.

Neste sentido, encontro uma possibilidade de diálogo com o que propõe o documentarista João Moreira Salles, no jornal O Globo (2009), para falar sobre o cinema do diretor e antropólogo francês Jean Rouch, embora se refira à sua própria obra:

No filme que dirigi sobre a campanha presidencial de 2002, existe uma longa seqüência dentro de um avião. Nela, Lula traça um panorama da esquerda no Brasil e no mundo, e se compara a Lech Walesa. Ele não olha para a câmera

e parece não ter consciência dela. Mas tem. É um teatro – um ótimo teatro. Talvez em nenhum outro trecho do filme Lula se revele tanto.<sup>6</sup>

Assim, o texto, enquanto mediação entre leitor e obra, certamente pode ser considerado um obstáculo, no entanto, o desafio é transformar este obstáculo para, quem sabe, fazer que este não seja mais somente mediador, mas também uma nova proposição artística.

[6] Site do Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/07/11/o-cinema-de-jean-rouch-por-joao-moreira-salles-203859.asp>  
Disponível em 22/09/2009.

Os títulos do texto são na fonte **Akkurat**. Projetada por Laurenz Brunner em 2004, é baseada na tradição tipográfica suíça, como a Helvética.

O corpo do texto é na fonte **Chaparral**. Desenhada por Carol Twombly em 2000, trata-se de uma fonte bastante utilizada em livros por sua legibilidade em diferentes tamanhos.

As citações são feitas na **Courier New**. O desenho desta fonte foi feito por Howard Kettler em 1955 teve como referência a tipografia de máquinas de escrever. Seu redesenho foi feito posteriormente por Adrian Frutiger para a IBM.

BRASIL DIARRÉIA  
Hélio Oiticica

O que importa : a criação de uma linguagem : o destino de modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem : as relações, deglutições, toda a fenomenologia dêsse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem : o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo : o deboche ao "sério" : quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro ?

Quem sou eu pra determinar qual ou como será essa linguagem ? ou será um nada (conservação-diluição ?) ? Sei lá . A diluição está aí - a conví-convivência (doença típica brasileira) parece consumir a maior parte das idéias -- idéias ? frágeis e perecíveis, aspirações ou idéias ?

Assumir uma posição crítica : a aspirina ou a cura ?

Ou a curra : ao paternalismo, à inibição, à culpa.

Estado de coisas atualmente : porque se precisa <sup>se</sup> procura algo que "guarde e guie" a cultura brasileira ? e não veem que essa "cultura" é já um conceito morto.

Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos (falam-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior : o da estagnação dêsse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento - estamos na fase máxima das borrações : o empastelamento retro-formal - por exemplo : pintura, desenho, gravura, escultura : que importa que se as façam ou não : com isso ou com o anúncio de que "não morreram" ou a pergunta "morreu ou não?", etc., procura-se desviar o problema, que é o de uma posição altamente crítica, para um lado absoluto que não procede neste caso; tudo é feito propositadamente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de "artes plásticas" e de suas promoções paternalistas : salões, bienais : principalmente a de S. Paulo).

Sou contra qualquer insinuação de um "processo linear"; a meu ver, os processos são globais -- uma coisa é certa : há um 'abaixamento' no nível crítico, que indica essa indeciso-estagnação -- as potencialidades creativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar, justamente quando são propostas posições radicais; posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo -- linguagem -- comportamento.

Dizer-se que algo chegou "ao fim", assim como a pintura, p.ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa idéia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da "crítica d'arte" brasileira.

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fôsse êle "local" (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) -- a urgência dessa "colocação de valores" num contexto univer-

# Destinatários

(relatos fragmentados de um público)

Lembra do cartaz que colaram nos tapumes da rua ao lado, que tem escrito PERMITIDO?

Escreveram por cima a palavra "nada". Agora me parece fazer sentido o cartaz aqui no centro da cidade. Permitido nada.



Não consigo entender o que são  
esses cartazes colados pela cidade.  
Deve ser aquele tipo de propaganda que  
divulgam primeiro alguma mensagem  
para criar suspense, e somente depois  
revelam qual é o produto.

A caminho do centro da cidade me deparei com um cartaz verde, parecido com uma placa de sinalização urbana, onde havia escrito em letras garrafais brancas: PERMITIDO. Estava colado em um muro com outros cartazes, por isso, no primeiro momento, não dei muita atenção. Mas aquela mensagem de tão simples permaneceu em minha cabeça. O que é permitido? Qualquer coisa que se queira fazer? A princípio, imaginei que se tratava de uma brincadeira. Afinal, se tudo fosse permitido a cidade estaria um caos. Pensando bem, talvez não seja brincadeira, porque, na verdade, a cidade está realmente um caos e, mesmo assim, ninguém faz um cartaz destes sem finalidade, houve empenho para produzi-lo.

Já vejo mais cartazes iguais nesta outra avenida. Não havia me dado conta de como a maioria das placas informa o que é proibido. Difícil encontrar alguma que dê permissão. A sensação é de que não temos tanta liberdade quanto imaginamos. De qualquer forma, quem determina isto são autoridades. Mesmo que eu não concorde, são elas que definem.

Começo a pensar que eu deveria também ter a possibilidade de escolher o que é ou não permitido. O que o poder público faz se destina a todas as pessoas, mas cada caso é um caso. Ninguém sabe como eu imagino como deveria ser a cidade.

Interessante que ao encontrar mais uma vez este cartaz, mas agora caminhando numa calçada, ele me parece um pouco diferente. Não o cartaz, mas o que entendo como permitido ou proibido de uma maneira mais ampla. Naquele momento, pensei imediatamente nas placas de trânsito. Agora, parado de frente para o cartaz, penso menos objetivamente nisso. Talvez a permissão que o cartaz se refira esteja mais relacionada à convivência entre as pessoas. De fato, algumas regras são importantes, afinal sem elas a vida seria difícil na cidade.

Se não me engano é a segunda vez que vejo uma toalha azul juntamente com outra de cor amarela penduradas em varais nesta rua.

Já posso ver mais nesta outra rua. São vários pares de toalhas em diferentes apartamentos e edifícios. A sensação é que tudo foi combinado entre os moradores, de outro modo teria sido uma grande coincidência elas serem penduradas simultaneamente por acaso.

A combinação de cores me lembra bandeiras, principalmente por estarem nos estendedores de roupa e nas varandas. Parece com as comemorações pela vitória de algum campeonato de futebol. Aconteceu o mesmo na semana passada depois que nossa seleção venceu a Eurocopa. O curioso é que agora não lembro de nenhum time aqui de Santander com essas cores.

Talvez as toalhas estejam penduradas por algum significado político. Pelo que saiba, existe justamente a tentativa de expulsar os moradores deste bairro. Algo pouco surpreendente, pois se trata de uma população de baixa renda que vive numa ótima localização para especulação imobiliária. Não concordo com esta política.

Bom, provavelmente vai sair alguma coisa no jornal sobre as toalhas. Um tipo de manifestação assim, por mais sutil que seja, sempre aparece no jornal.

E até que ficou bonito.

Hoje passei pelo centro da cidade e vi algo diferente no caminho. Sabe os estendedores de roupa que ficam na fachada dos prédios? Me dei conta de como eles estão em todos os edifícios. São muitos mesmo. Isto foi algo que pensei por outro motivo. Percebi os estendedores porque havia diversas toalhas azuis e amarelas penduradas neles. Em vários. Em uns dez estendedores, pelo menos. Todos no bairro dos imigrantes e das prostitutas. Talvez exista alguma relação deles com esta manifestação de toalhas. Prefiro a Espanha sem os imigrantes.

Achei esse artista um tanto atrevido. Vem do Brasil e tenta me fazer pendurar toalhas em casa. Eu gosto muito do Brasil, principalmente por causa da música, Caetano, Tom Jobim, mas confesso que prefiro que não deixem mais entrar os imigrantes brasileiros. Sinto que somente ocupam um posto de trabalho que poderia ser de um espanhol. Acho pretensioso um artista vir na minha casa pedir para pendurar toalhas.

A combinação de cores é a mesma da bandeira da comunidade européia. Outro motivo para não pendurar na minha varanda. Não gostaria de criar a imagem de que defendo a comunidade européia. Entendo que ela surgiu como algo bom para nossa economia, mas não considero importante levantar mais bandeiras que possam representar o povo. Já bastam as brigas dos vizinhos Bascos. Prefiro não estimular este tipo de discussão. Não estou interessada nas toalhas.

**Se está escrito  
que é permiti-  
do, posso fazer  
qualquer coi-  
sa aqui? Se diz  
que é permiti-  
do, vou fazer o  
que quiser.**

**Não é o cartaz que deve decidir o que é permitido ou não. Não pretendo fazer qualquer coisa só por que está escrito aí. Não podemos usar o cartaz para justificar atos que não faríamos normalmente. Acredito que é preciso sempre ter o bom senso de seguir ou não algumas regras. Mesmo quando a mensagem é de proibição.**

Hoje economizei nas fotocópias que precisava para levar ao cartório. No caminho da loja de Xérox, havia um cartaz que anunciava fotocópias grátis no Centro Cultural. Como estava por perto, passei por lá para ver do que se tratava. E, realmente, disponibilizaram uma máquina para fazer cópias gratuitamente. Contudo, não era permitida qualquer folha de papel, somente as que continham escrito a palavra público. Praticamente todas as que estávamos precisando.

O único detalhe inconveniente é que eles ficariam com uma outra cópia de nossos documentos. No início, desconfiei um pouco, porque se tratavam de documentos pessoais, mas achei melhor do que gastar todo o dinheiro.



“Hoje grátis fotocópias com a palavra público”. Para mim, faz sentido, pois entendo que se algo é público é porque pertence a todos ou é gratuito. Isso me faz pensar que podemos levar um livro meu para fazer cópias, um livro que trata, por exemplo, do que é público. E que, na verdade, é proibido copiar livros por causa de direitos autorais. Uma contradição! E a situação me parece ainda mais complexa com a proposta de copias grátis com a palavra público. Vou passar por lá para saber melhor do que se trata, acabou meu horário de almoço.

**Preciso de fato deixar  
uma cópia a mais com  
você? Alguém vai ver  
isso depois? Eu sei que  
público seria para to-  
dos, mas fico um pou-  
co inseguro.**

Até quando vai a promoção das cópias? Preciso de muitas fotocópias, qualquer uma que sair de graça pra mim já é interessante.

Aqui na propaganda diz que vai até o final do próximo mês. Vou juntar tudo e passar no final de semana.

Centro Cultural, Centro é Cultural.

Vi isto escrito em *neon* hoje. As palavras centro e cultural sempre acesas em branco, e a palavra é piscando em vermelho. Naquele momento, a frase passou quase despercebida por mim. Na hora, não pensei o que significava aquilo, mas depois fiquei lembrando do letreiro. Claro que a idéia de centro realmente é cultural, ou seja, uma construção simbólica. Mas neste caso, a cultura também está vinculada à produção artística, seja na música, teatro ou artes visuais, pois se trata de um centro cultural, que reconhecemos como o lugar onde acontecem tais atividades. E é justamente nisso que estou pensando. Se existe o lugar oficial destinado à cultura, outros lugares também importantes para a cultura podem ser menosprezados, concorda? Não sei se estou sendo clara, pois estou pensando agora enquanto falo para você, mas acredito que esta denominação pode gerar um sentimento de exclusão aos produtores culturais que não passam por ali.

Isto me lembrou uma história. No centro cultural de outra cidade, no interior do estado, estava visitando uma exposição quando chegou um homem já com certa idade, barba grande e roupa de couro tipo sertanejo. Notava-se que se tratava de uma pessoa bastante simples e sem muito costume de freqüentar aquele tipo de ambiente. Quis falar com alguém da gerência do lugar e logo chegou um coordenador do centro. Estava perto e me esforcei para ouvir a conversa. O homem dizia ser uma das poucas pessoas a ter ainda o conhecimento para a fabricação de um certo instrumento musical muito específico daquela região. Seu desejo era ensinar crianças a construir o instrumento, pois, de outra forma, aquele conhecimento poderia se perder. O coordenador se interessou pela idéia, mas logo perguntou se ele teria algum projeto para um curso, que ele não poderia fazer nada sem um projeto. Sugeriu que o homem escrevesse um projeto e inscrevesse no edital que estava aberto até o mês seguinte.

O homem fez uma cara de que não entendeu nada e foi embora.

**TALVEZ AQUELE "É" PISCANDO NO *NEON* SEJA  
UM DEFEITO NA FABRICAÇÃO DO LETREIRO.**

Estava no centro da cidade, passando pelo centro cultural, onde fixaram recentemente um letreiro que diz "*centro é cultural*". De repente, pensei que ali não é centro de nada. O mundo está acontecendo em todos lugares e fico pensando que estou no centro.

Não sabia que a casa da esquina era um centro cultural. Sempre vi algumas pessoas por lá para encontros e festas. Agora imagino que devem ser aberturas de exposições. Sempre gostei desse lugar por trazer gente para esta rua que nunca apareceria por aqui, além de criar um movimento na vizinhança, mas não tinha idéia do que se tratava. Gostei do letreiro novo, ficamos sabendo o que está acontecendo.

Hoje fiz um serviço numa casa e quando apertei a campainha tocaram seis sons diferentes. E todos foram para fora da casa. Foi engraçado, era como se os toques anunciassem para toda a vizinhança que eu estava entrando na casa. Como ela fica numa esquina, era possível ouvir os toques até a outra rua!



Escutou? Chegou mais alguém  
na casa da esquina.

Todas as vezes que eu passei hoje pela porta da casa na esquina toquei a campainha, foram pelo menos umas doze vezes. Sabia que não havia ninguém lá, era somente para ouvir os toques e fazer uma brincadeira com os vizinhos. Não fui só eu, muita gente passou o dia fazendo isso. Algumas pessoas se incomodaram com o barulho, mas confesso que achei até engraçado. Será que as campainhas vão ficar instaladas aí ou é temporário?

Óbvio que centro é cultural. Quem decidiu instalar esse *neon* talvez acredite que as pessoas precisam de ajuda para compreender o que se passa. O que eu não sabia é que esse lugar era um centro cultural.

Saiu nos jornais que agora, aqui nos países europeus, é permitido prender por até dois anos imigrantes ilegais. Não é necessário deportar o estrangeiro imediatamente. Desse jeito, criam ainda mais medo nas pessoas. Acredito que não vou mais querer pendurar as tais toalhas em nosso apartamento. Por um lado, é interessante ter visibilidade pública para conseguir alguma força na hora dos debates, mas em certos momentos acredito que precisamos ser um pouco invisíveis por aqui.

Aquele rapaz estava caminhando na calçada com um cavalete, parou, montou o cavalete, subiu nele para olhar do outro lado do muro e foi embora. Pensei que iria tentar entrar na casa, mas nada se passou. Difícil imaginar que ele quisesse somente olhar mesmo.

São muitos muros nessa cidade. Fortaleza está cada vez mais insegura.

Olha aquele homem subindo no cavalete, acho que vai pular o muro. Não. Foi embora. Deve estar querendo roubar alguma coisa e não encontrou nada naquela casa.

**Subir numa  
escada para  
olhar o que  
tem do ou-  
tro lado do  
muro não é  
invasão de  
privacidade?**

Lembrei daquele rapaz que subiu no cavalete para olhar do outro lado do muro da casa da frente. No momento, pensei que fosse um assalto, mas depois entendi que ele somente queria olhar o que tinha além e fiquei pensando na privacidade dos vizinhos.

Na verdade, estou pensando que ele não fez nada de extraordinário, se compararmos com a construção do edifício ao lado da casa. Isso, sim, considero uma invasão de privacidade. Há anos que a casa possui a piscina no quintal e não podem mais usar porque os moradores do prédio ficam observando.

Talvez tenhamos que nos mudar da rua logo mais. Depois que a legislação mudou aqui para o bairro, não se parou de construir prédios. E com muros enormes. Gostaria de ver o rapaz tentando subir numa escada para ver o outro lado daquele muro do prédio.



Ninguém falou nada no interfone. A pessoa somente tocou uma música falou obrigado e foi embora. Achei que fosse propaganda, mas não era nada. Só a musica.

Tocaram somente para colocar uma música. Por mais que exista toda essa distância entre meu banheiro e a rua, com porta, paredes, escada, qualquer pessoa pode chegar e interromper meu cotidiano. Espero que consiga logo ir embora dessa cidade para uma casa no interior.

## Tipografia utilizada

Adobe Garamond Pro  
Akkurat  
Alpha-Headline  
American Typewriter  
AvantGarde  
Brauer Neue  
Calibri  
Cambria  
Chaparral  
Cooper Std  
Courier  
Courier New  
CourierSans  
DIN  
Filosofia  
Futura  
Gill Sans  
Helvetica Neue  
Letter Gothic  
Univers  
Lubalin  
Minion Pro  
MrsEaves  
NewBaskerville  
Typ1451

## DESTINATÁRIOS

Lista de trabalhos

### Permitido

Cartazes, adesivos e paredes pintadas. Diferentes cidades, desde 2002.

### Deseo comunicar con usted

Projeto realizado com toalhas amarelas e azuis. Santander, 2008.

### Fotocópias

Projeto que compreende cartazes, máquina de fotocópias, mobiliário, folhas de papel. Fortaleza, 2009.

### Centro Cultural

Neons, duas cores, contínuo e intermitente. Instalado em fachadas de espaços culturais. João Pessoa, Recife e Fortaleza, desde 2008.

### Campainhas

6 campainhas com toques diferentes instaladas no lado exterior de uma casa. Recife, 2009.

### Escadas

Projeto realizado em colaboração com Renan Costa Lima e Rodrigo Costa Lima: Transição Listrada. Ação realizada com escadas e vídeo de documentação. Fortaleza, 2004.

### Invasão

Projeto realizado em colaboração com Renan Costa Lima e Rodrigo Costa Lima: Transição Listrada. Ação realizada com caixinha de música e vídeo de documentação. Viena, 2006.

ARTISTA É PÚBLICO









**HOJE  
GRÁTIS**

**FOTO-  
CÓPIAS  
COM A**

**PALAVRA  
PÚBLICO**





*Centro  
Cultural  
Banco do  
Nordeste*

041  
CENTRO CULTURAL

*Centro  
Cultural  
Banco do  
Nordeste*

041  
CENTRO É CULTURAL









vocabulário para repensar a cidade

**espaço êmico**

**espaços negativos**





**Imagens** Lista de trabalhos

**Artista é Público** 2009

**Permitido** desde 2002

**Deseo comunicar con usted** 2008

**Fotocópias** 2009

**Centro Cultural** desde 2008

**Campainhas** 2009

**Escadas** 2004

**Invasão** 2006

**Vocabulário para repensar a cidade** 2009

# **Nocções de público e práticas artísticas** contextualização teórica

## **Noções de público e práticas artísticas**

contextualização teórica

- 1 Artista é Público**  
a dimensão política da arte
- 2 Vocabulário para repensar a cidade**  
uma reflexão sobre a arte pública
- 3 Contradição e ambivalência**  
idéias sobre esfera pública em práticas artísticas no Brasil



# **Artista é Público** a dimensão política da arte

### A vida cotidiana é um lugar político

Cada pessoa possui uma forma de interpretar o mundo, atividade que se realiza constantemente, conscientemente ou não. Estas interpretações caracterizam modos de *entender e estar* no mundo, algo que se reflete nas escolhas mais simples da vida diária, seja no modo de falar ou de vestir, na escolha de uma profissão ou na escolha de uma cidade para viver. As diferentes formas de interpretação da realidade fazem dos homens seres plurais, distintos uns dos outros. Segundo Hannah Arendt, é a *política* que trata da convivência entre essas diferenças<sup>1</sup>.

Se compreendo o mundo de uma perspectiva, *respondo* ao mundo a partir desta mesma perspectiva. Para as múltiplas interpretações do mundo coexistirem é necessário que tais *respostas* sejam constantemente negociadas. A vida em sociedade se organiza a partir destes entendimentos mútuos: assim são constituídos acordos que, com o passar do tempo, definem contratos informais, normas de condutas ou leis que estabelecem as diferentes ordens sociais. É esta a razão pela qual se concorda que uma cédula de dinheiro, de fato, possui algum valor de troca ou, que se pode atravessar uma rua tranquilamente quando o sinal está vermelho. Ainda assim, mesmo que existam ordenamentos que foram estabelecidos ao longo dos anos, em inúmeras situações pode-se não estar de acordo com eles. Por mais que se deseje acompanhar de maneira harmônica o fluxo da vida, as perspectivas particulares sobre o mundo podem entrar em conflito com a de outro indivíduo. O homem é entendido como um *ser político* a partir do momento que não precisa usar a violência e *negocia*, por meio do discurso, seu modo de estar no mundo com outras pessoas: “*sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão se torna política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político*”<sup>2</sup>.

Entende-se que o lugar onde essas negociações e decisões acontecem é a

[1] ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

[2] ARENDT, Hannah. **A condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. P.11.

*esfera pública*, conceito fundamental para o presente texto. Daí, tornou-se necessário a escolha da conceituação do termo *público*, dentro de seus diferentes usos.

### **Esferas públicas no lugar do espaço público**

A *esfera pública* é o lugar, físico ou discursivo, onde indivíduos se engajam para realizar algum debate crítico. Esta é uma noção bastante difundida por Jürgen Habermas<sup>3</sup> para se referir aos *meios* públicos de interação social estabelecidos pela sociedade liberal – como por exemplo os *cafés* ou os *jornais* – e conferir uma distinção à idéia de *espaço público*. As duas noções, *espaço público* e *esfera pública*, surgem com a experiência da *polis* na Grécia antiga. Se hoje em dia, há uma distinção entre as duas, vale considerar que naquela época eram entendidas como algo único, pois existia um espaço físico destinado para tratar da ação política<sup>4</sup>. O *espaço público* era separado fisicamente do *espaço privado*, este era considerado a esfera da família, pertinente à manutenção da vida. Para Hannah Arendt, a distinção entre *espaço público* e *esfera pública* se deu com a modernidade, porque o *espaço público* passou a ser confundido com o *espaço privado*. Segundo a autora, o *espaço público* foi apropriado para o uso de interesses econômicos – e não políticos – na medida em que o pensamento liberal entende a economia como algo de interesse público<sup>5</sup>. Nas palavras da autora:

Em nosso entendimento, a linha divisória é inteiramente difusa, porque vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca. O pensamento científico que corresponde a essa nova concepção já não é a ciência política, e sim a “economia nacional” ou a “economia social” (...) todas as quais indicam uma espécie de administração doméstica coletiva; o que chamamos de “sociedade” é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada “nação”. Assim, é-nos difícil compreender que, segundo o pensamento dos antigos neste particular, o próprio termo “economia política” teria sido, de certa forma, contraditório: pois o que fosse “econômico”, relacionado com a vida do indivíduo e a sobrevivência da espécie, não era assunto político, mas doméstico por definição.<sup>6</sup>

Desta forma, compreende-se que o espaço de uso coletivo das cidades, normalmente

[3] HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

[4] ORTELLADO, Pablo. *Espaço público, Esfera Pública*. Texto inédito a ser publicado no catálogo: **Da rua, que pintura é essa**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

[5] Idem.

[6] ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 37-38.

entendido como público, é utilizado para fins privados. Este é um modo de considerar que, hoje em dia, não existe um espaço físico que seja definido por uma condição exclusivamente *pública*. Ruas, avenidas, praças ou parques são espaços de acesso livre para a maioria das pessoas, e somente possuem uma dimensão pública enquanto funcionam como arena para a ação *política*, da mesma maneira que espaços fechados com acesso restrito.

É possível ainda argumentar que os espaços criados e mantidos pelo Estado são caracterizados como *públicos*. Na realidade, isto acontece por um outro uso corrente do termo: hospital público, universidade pública e setor público, instituições estas que funcionam sob os cuidados do Estado. Certamente existe uma conexão forte entre os dois termos, no entanto, pode-se questionar a qualidade *pública* do Estado a partir do sentido em que esta é tratada neste trabalho. Idealmente, a função do Estado passaria pela negociação de problemas onde a maioria da população estivesse de acordo, numa espécie de mediação para a tomada decisões por meio do consenso<sup>7</sup>. Percebe-se que isto é algo que não acontece de forma plena, pois ao se tomar a citação acima de Hannah Arendt sobre a sociedade atual, pode-se concluir que, muitas vezes, interesses privados ou econômicos definem as decisões tratadas no âmbito do governo.

\*

Um outro entendimento para o termo *Público* é usado para definir um grupo de pessoas, para denominar tanto a platéia de uma palestra, como a população de um país ou de uma cidade. Propostas artísticas evocam esta imagem de um público em exposições, apresentações teatrais ou shows musicais. No entanto, para certa produção artística – como nos trabalhos que serão tratados a seguir – é importante evitar pensar o público *somente* como uma audiência ou um grupo de espectadores definido. É possível realizar uma aproximação entre este público e a idéia de *esfera pública* já apresentada, que consiste em um lugar onde indivíduos se engajam para realizar um debate crítico. Como referência, será tomada a reflexão de Michael Warner, que define o *público* como “*um espaço de discurso organizado nada mais que pelo próprio discurso*”<sup>8</sup>. Para o autor, este espaço é criado tanto na elaboração de um livro como de um projeto artístico, no qual não se determina exatamente para quem se fala a priori, mas que somente existe em função de um destinatário. Segundo o autor:

Na classe de sociedade moderna em que se permitiu formar a idéia dos públicos, a auto organização dos públicos do discurso tem uma imensa ressonância desde o ponto de vista do indivíduo. Falar, escrever e pensar implicam – ativa e imediatamente – em um público, e desse seu modo de ser soberano. Imaginemos quão impotentes se sentiriam as pessoas se sua noção de pertencimento

[7] COSTA, Sergio. **As cores de Ercília: Esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

[8] WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona 2008.



comum a um grupo e sua participação fossem simplesmente definidas por marcos formais dados de antemão, por instituições ou leis, como se dá em outros contextos sociais por meio do parentesco.<sup>9</sup>

É importante perceber que a criação desta noção de público em uma proposta artística *pode* gerar uma esfera pública, pois possibilita produzir interpretações compartilhadas da realidade. Lembrando que o fato de uma proposta artística estar em um lugar acessível a espectadores não significa que ela forme um *público* ou uma *esfera pública*. Muitas vezes passamos por obras que não nos instigam a realizar uma reflexão ou uma *resposta*. O que não significa que ela tenha uma qualidade duvidosa. Trata-se simplesmente do fato de que não somos público daquela obra. Ou seja, cada trabalho tem um *público específico*, que é organizado em torno do interesse em um discurso.

\*

80 A idéia de um *público específico* ressalta dois pontos importantes para esta discussão: primeiro, não existe somente uma, mas muitas esferas públicas que se sobrepõem e se somam; segundo, uma esfera pública não é caracterizada por sua escala de influência quanto ao número de pessoas que a formam, ela pode ser constituída por um grupo pequeno de pessoas.

Quando o termo *público* encontra-se vinculado ao Estado, como citado anteriormente, a imagem da esfera pública implica uma idéia de totalidade e pressupõe que, para ter alguma importância, ela deveria alcançar o máximo número de pessoas possível. Esta perspectiva pode induzir ainda a pensar que, não somente o governo, mas qualquer organização com grande visibilidade – como as ONGs e os meios de comunicação – são *os* produtores de uma esfera pública. Na realidade, tais âmbitos, de fato, possuem uma grande importância na constituição do que é *público*, contudo não são os únicos, e não é sua escala que define sua dimensão *pública*, mas a possibilidade de engajar pessoas em um debate político. Além disso, deve-se considerar também a importância do que Sérgio Costa define como *espaços comunicativos primários*, produzidos pelas pessoas no dia a dia, na criação de esferas públicas. O autor compreende estes *espaços comunicativos* como “*sistemas de interação simples que representam o nível do espaço público com o grau mais baixo de consolidação estrutural*”,<sup>10</sup> algo que, segundo ele possui relevância considerável na constituição de esferas públicas no Brasil.

As formas de interação mais simples são representadas pelo conhecimento superficial e pelos encontros casuais e fortuitos no ponto de ônibus, na locadora de vídeo ou na fila do supermercado, ocasiões em que os vizinhos podem se cumprimentar e trocar algumas frases. Seguem-se formas duradouras de contato que podem estar vinculadas à auto-ajuda (apoio emocional mútuo no caso

[9] Idem. p. 15.

[10] COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília: Esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 77.

de problemas pessoais, revezamento no cuidado de crianças etc.) ou à ocupação do tempo livre comum (visitas domiciliares recíprocas etc.).<sup>11</sup>

É importante perceber que esta escala é oposta à que caracteriza os eventos históricos<sup>12</sup>, tão importante na constituição e enunciação do que tradicionalmente se convencionou chamar de Escultura Pública. Trata-se do inverso da representação de uma totalidade cultural. É uma forma de entender que, na escala do corpo na vida cotidiana, são formadas opiniões e acordos, a partir de pequenos conflitos enfrentados no dia a dia, que possuem papel fundamental no processo de transformação da sociedade.

### **A produção de esferas públicas e as críticas à obra de arte moderna**

A atuação de artistas em diferentes espaços da cidade na contemporaneidade, acontece a partir de uma série de questionamentos quanto à visão moderna da arte. Para uma melhor compreensão deste processo, proponho um breve apanhado sobre a formulação da autonomia do objeto artístico moderno desde o ponto de vista da produção da escultura e suas críticas subsequentes. Embora compreenda os diferentes procedimentos existentes para tais críticas – como por exemplo, por meio de uma reflexão sobre o corpo na performance e nos happenings, ou através de da arte conceitual – abordo aqui a produção de artistas americanos<sup>13</sup> que estabeleceram, de distintos modos, algum diálogo com o fluxo da vida cotidiana: Felix Gonzalez-Torres, Jenny Holzer e o Group Material.

No texto denominado *A escultura no campo ampliado*<sup>14</sup>, Rosalind Krauss afirma que até o final do século XIX, a lógica da escultura ocidental era inseparável do monumento. Anteriormente, a escultura era entendida como um marco comemorativo. O momento de ruptura desta lógica, segundo a autora, teria se dado com a obra de Auguste Rodin, mais especificamente por meio da elaboração da estátua de *Balzac* (1897) e do relevo *Portas do Inferno* (1880-1917) – este segundo constituiria as portas de um futuro museu. Para Krauss, ambas as esculturas se resumiram em um fracasso enquanto monumentos por não terem sido instaladas no local para onde foram criadas. A falta de êxito teria se dado, no caso de *Balzac*, por um alto grau de subjetividade, e em *Portas do Inferno*, por uma configuração espacial que frustra, no observador, a noção de tempo narrativo<sup>15</sup>. Em *Portas do Inferno*, Rodin se utiliza de estratégias que substituem “o conjunto narrativo por um conjunto que não conta coisa alguma, além do repetitivo processo de sua própria

[11] Idem. p. 93.

[12] LEFEBVRE, Henri. *Clearing the ground*. In: Johnstone, Stephen. **Everyday (Documents of contemporary art)**. London: Whitechapel and The MIT Press, 2008.

[13] O contexto americano compreende uma produção bibliográfica mais ampla sobre artistas que trabalham com diferentes noções de público. Além disso, nos Estados Unidos existe uma discussão mais sistematizada sobre Arte pública, como será visto mais adiante no segundo capítulo desta dissertação.

[14] KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**.

In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

[15] KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

criação”<sup>16</sup>, como: a repetição de elementos, a recusa de uma composição equilibrada, e a falta de tratamento ilusionista do fundo do relevo. Com este exemplo, Rosalind Krauss considera que a produção escultórica entra no período modernista, que se caracteriza por operar com a perda de um lugar fixo e, portanto, se torna auto-referencial<sup>17</sup>.

A transformação da escultura, como um elemento “enraizado” em algum local para algo que não possui lugar fixo, faz parte de um processo mais amplo, que consiste na especialização do campo artístico. Pode-se compreender tal especialização como uma qualidade do *projeto emancipador* da modernidade, que está relacionado à secularização dos campos culturais<sup>18</sup>. Segundo Nestor Garcia Canclini (2006), o movimento utópico de racionalização da vida social moderna gerou a autonomia e a auto-regulação dos campos simbólicos.

Ocorre que a especialização dos campos simbólicos na modernidade é um processo que proporciona a compartimentalização dos espaços. Em sua tese de doutorado, a artista Ana Maria Tavares (2000) aborda o tema e, a partir do pensamento de Foucault, demonstra como o espaço é um elemento central no desenvolvimento cultural do século XX, em oposição à visão narrativa (predominância do tempo) do século XIX. Foucault compreende a compartimentalização dos espaços como decorrente “*de uma especialização e individualização que se baseia em critérios funcionais/utilitários*”<sup>19</sup>. Deste modo, Ana Maria Tavares<sup>20</sup> demonstra que, assim como no campo da vida os espaços se tornam especializados, a arte moderna, enquanto campo simbólico, também enuncia seu espaço autônomo de funcionamento, auto-regulado, descontextualizado de outros campos: o cubo branco.

O cubo branco é um lugar idealizado, neutro, puro, branco, sem sombras, limpo, destinado a abrigar o objeto autônomo e auto-referencial da arte modernista, que afirma o pensamento utópico moderno. Para Brian O’Doherty, artista que realiza uma crítica ao cubo branco, “*a galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’*”<sup>21</sup>. Ou seja, tudo contribui pra criar uma “aura” artística aos objetos que o cubo branco abriga.

Uma questão colocada por Ana Maria Tavares (2000) em seu texto e em sua obra artística é a contradição implícita do cubo branco: como um lugar idealizado, neutro, sem contaminações da vida, pode estabelecer inter-relações com outros lugares em um contexto mais amplo<sup>22</sup>. Tal questionamento explicitado pela artista trata de uma contradição que não é superada pelo pensamento moderno.

[16] Idem. p. 25.

[17] KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**.

In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985.

[18] CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006. p. 31.

[19] TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os Sentidos: Uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte**. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2000. p. 39.

[20] Idem.

[21] O’DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 03.

[22] Em sua tese, Ana Maria Tavares recorre ao conceito *heterotopia de compensação* de Foucault para a compreensão do cubo branco como um lugar que estabelece inte-relações com outros lugares.

—  
Auguste Rodin, detalhe de  
**A porta do inferno** [1880–1917]

—  
Espaço interno do **Guggenheim** de Nova York  
projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright,  
construído em 1959.

Segundo Canclini<sup>23</sup>, isto se dá porque o projeto emancipador, que criou espaços autônomos, entra em conflito com outro projeto fundamental para a modernidade – o democratizador, que compreende a educação e difusão da arte para todos.

Foram muitos os artistas que questionaram e radicalizaram a autonomia da arte e a constituição de um espaço especializado, o cubo branco, ao longo do século XX. Portanto, é importante dizer que este processo de questionamento e crítica não ocorreu de uma maneira evolutiva, pois muitas experiências se deram isoladamente ao longo dos anos e por meio de diferentes abordagens. De qualquer maneira, é possível localizar na história da arte as investigações do Minimalismo como um momento fundamental para o debate acerca da autonomia do objeto e sua circulação, pois continham propostas que deslocavam a fonte de significação dos objetos de sua *interioridade* para o espaço *externo*, como será discutido adiante. Para Rosalind Krauss, o significado da obra de arte moderna é compreendido nos limites de sua forma. Segundo a autora:

A importância simbólica de um espaço **interior**, central, (...) tinha desempenhado um papel crucial na escultura moderna. Isso porque, na medida em que a escultura do século XX rejeitou a representação realista como sua principal ambição e voltou-se para jogos formais bem mais genéricos e abstratos da forma, surgiu a possibilidade (...) de que o objeto esculpido fosse visto como nada senão matéria inerte<sup>24</sup>.

Entretanto, Rosalind Krauss percebe a produção minimalista ainda como uma continuidade do processo que caracteriza a escultura moderna, ainda que por meio de um questionamento desta. Ocorre que, para a autora, todo este processo compreende o corpo como elemento crucial. O que se inicia com Rodin, quanto ao deslocamento do significado do corpo na escultura para sua externalidade, é tratado no minimalismo de maneira abstrata, pois neste, o objeto, que tradicionalmente se destinou ao olho do espectador<sup>25</sup>, passa a exigir uma relação com o corpo deste mesmo espectador<sup>26</sup>.

Os artistas minimalistas compreendem, talvez até radicalizam, as proposições articuladas desde o início do século por diferentes artistas tais como, por exemplo, Auguste Rodin e Medardo Rosso. Para estes, a escultura já não é mais construída a partir das relações de interdependência entre interior e exterior e sua significação não mais reside em dados anteriores à experiência. Para os artistas minimalistas, o significado da obra só poderia ser constituído com a experiência

[23] CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

[24] KRAUSS, Rosalind. A **escultura no campo ampliado**.

In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985. p. 301.

[25] Para saber mais, sobre este processo, ver **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**.

[26] KRAUSS, Rosalind. A **escultura no campo ampliado**.

In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985. p. 333.

do outro, em sua exterioridade, ou seja, no espaço público<sup>27</sup>. Diferentemente dos princípios que regiam a escultura clássica, o visitante de uma exposição deveria, ao invés de ocupar uma posição predominantemente contemplativa, percorrer espaços e se posicionar em muitos pontos de vista para apreender os trabalhos e produzir significados.

A crise em relação à concepção moderna da arte ocorre no final dos anos 1960, quando se desenvolvem práticas como a arte processual, instalação, arte conceitual, performance, *body art* e as práticas denominadas *site-specificity*<sup>28</sup>. Desta maneira, o que se segue ao minimalismo na história da arte contemporânea é o convite a um corpo que possui subjetividade – classe social, raça, gênero, sexualidade – para a experiência das obras<sup>29</sup>. Neste contexto, não somente o objeto de arte é questionado, mas também o espaço do cubo branco. Intensifica-se uma reflexão sobre o espaço moderno não somente a partir de suas características físicas, mas também dos seus parâmetros institucionais de produção, legitimação, circulação e exibição de arte.

84

Para o crítico de arte Douglas Crimp, pode-se compreender um aspecto da crítica às especificidades institucionais de espaços modernos de exibição, por meio da obra do artista americano Richard Serra. O autor considera os questionamentos do minimalismo contra o idealismo da escultura moderna e sua independência “ilusória” de localização ficou incompleta, pois ao incorporar o lugar no território de percepção da obra, apenas estendeu o idealismo da arte para seu entorno<sup>30</sup>. Deste modo, Crimp compreende que “*a verdadeira condição material da arte moderna, mascarada por sua pretensão à universalidade, é a de mercadoria especializada de luxo*”<sup>31</sup>. Para o autor, Serra é um artista que explicita tais questões mercadológicas de maneira contundente, pois ao invés de aceitar de modo condescendente com as condições formais dos espaços de galeria, como muitas obras *site-specificity* da época, trabalhava justamente contra elas.

Douglas Crimp toma como exemplo a obra *Slice* (1980), que Serra instala numa galeria de Nova York um plano curvo contínuo feito de placas de aço de 3,5m de altura por aproximadamente 40m de comprimento, dividindo o espaço em duas áreas distintas. De um lado, estava a que o autor nomeou de “pública”, aquela por onde os visitantes tinham acesso; do outro lado, a área “privada”, em que funcionavam as atividades administrativas da galeria. Crimp aponta que a obra proporcionava duas experiências completamente distintas, explicitando características nem sempre tão claras do espaço da galeria: o espaço para observação da obra de arte e aquele para sua comercialização. *Slice*, do verbo partir, dividir,

[27] KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**.

In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985.

[28] *Site-specific* é um termo utilizado para denominar práticas artísticas nas quais o contexto da obra é determinante em sua formulação. Para um maior aprofundamento sobre práticas *site-specificity* ver: BARRETO, Jorge Menna.

**Lugares Moles**. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, 2007.

[29] KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: MIT press, 2002.

[30] CRIME, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

[31] Idem, p. 143.

significa literalmente “parte”, “pedaço”, ou seja, “aquilo que fora dividido”. A obra explicitava, de maneira contundente a natureza comercial do espaço da arte ao mesmo tempo em que, com sua escala, peso e materialidade, negava a suposta mobilidade da obra moderna revelando-se como uma impossibilidade enquanto mercadoria.

Outro aspecto da crítica institucional pode ser abordado por meio da reflexão do artista americano Robert Smithson. No texto *Cultural Confinement* (1979), publicado originalmente na revista americana de arte *Artforum*, Smithson define o cubo branco como um lugar onde tensões sociais são apaziguadas. Para ele, qualquer possibilidade de conflito embutida em uma obra de arte tende a ser minimizada para exibição nos padrões modernos. “Uma vez que o trabalho de arte é totalmente inefetivo, abstraído, seguro e politicamente lobotomizado, está pronto para ser consumido pela sociedade”<sup>32</sup>. Assim, Smithson discute sobre uma operação conciliatória que implica o pensamento sobre o espaço artístico não somente como o lugar da crítica, da reflexão e do conflito, mas em algo também voltado para o consumo e o entretenimento. Importante também notar a compreensão de que a arte não é um campo isolado (compartimentalizado), que gira somente em torno do debate sobre estética, mas uma prática cultural completamente interligada com as mais diferentes dinâmicas sociais.

A crítica institucional da arte resultou em experiências artísticas que pudessem acontecer fora do espaço expositivo. Num percurso lógico: se este lugar possui molduras políticas, econômicas e culturais que re-enquadram o trabalho artístico, o trabalho pode realizar uma (auto) crítica ou dispensar tais molduras. Assim, tais investigações aconteceram por meio de diferentes maneiras como, por exemplo: na exploração da paisagem por Robert Smithson, com *Spiral Jetty* (1970)<sup>33</sup>; numa crítica à arquitetura por Dan Graham, com *Homes for America* (1966-67)<sup>34</sup>; numa investigação do espaço público por Cildo Meireles, com *Inserções em circuitos ideológicos* (1907)<sup>35</sup>.

Nesta pesquisa, pretende-se ressaltar a produção artística que explora a escala do cotidiano para a criação de esferas públicas, reconhecendo que tais experiências podem se sobrepor tanto às investigações da paisagem, da arquitetura, do espaço público ou mesmo do espaço expositivo – são obras que não explicitam imediatamente aos espectadores, ou suspendem por algum momento, a especialização do campo artístico, pois segundo Canclini, “essa especialização acentua a distância entre a cultura profissional e a do público, entre os campos científicos ou artísticos e a vida cotidiana”<sup>36</sup>. O objetivo aqui é abordar propostas que “diminuem” tal distância entre o campo especializado da arte e os espectadores, por meio de

[32] Publicado em HOLT, Nancy (ed.). **The Writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979.

[33] Mais sobre o trabalho de Robert Smithson em: TSAI, Eugene e BUTLER, Cornelia. **Robert Smithson**. Los Angeles: University of California Press, 2004.

[34] Sobre o artista: PELZER, Birgit, FRANCIS, Mark, COLOMINA, beatriz.

**Dan Graham**. London and New York: Phaidon Press, 2001.

[35] Sobre o artista: HERKENHOF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo, CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

[36] CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006. p. 33.

estratégias que os permitam realizar uma leitura mais aberta e crítica dos trabalhos enquanto uma prática cultural. Para tanto, é importante compreender a arte como um sistema aberto que exige uma postura não apenas contemplativa.

Para o crítico de arte Simon Sheikh, trata-se de adotar um entendimento de arte que se modifica em relação às diferentes esferas públicas:

Diferentes noções de métodos e possibilidades comunicativas para o trabalho de arte, onde nem sua forma, contexto ou espectadores são fixos ou estáveis: tais relações devem ser constantemente (re)negociadas e concebidas em noções de públicos ou de esferas públicas.<sup>37</sup>

Pode-se apontar que uma das características dos trabalhos que lidam com a escala do cotidiano é o direcionamento do olhar para fora da moldura institucional. O mesmo que o artista americano Joseph Kosuth<sup>38</sup> chama de “*trabalhar diretamente com o mundo*”<sup>39</sup>. Numa conversa com o artista Felix Gonzalez-Torres, Kosuth diz que, para ele, isto significa lutar pelo significado do trabalho no contexto em que foi criado. Segundo o artista, não adianta se isolar para criar trabalhos “perfeitos” se o trabalho não tem contexto para produzir sentido<sup>40</sup>.

Esta consideração é importante para se pensar que a *produção de sentido* de um trabalho, que lida *diretamente com o mundo* não implica necessariamente que ele deva estar localizado fora de um espaço expositivo. Para liberar as molduras institucionais, o artista pode trazer a escala do cotidiano para a dinâmica do trabalho exposto em uma galeria. Nesta operação, a participação do espectador é fundamental. Participação, não precisa ser necessariamente por meio de artifícios de interação mecânica, mas tornando o público responsável por ativar o trabalho<sup>41</sup>. Um exemplo fundamental é o trabalho de Felix Gonzalez-Torres. Na mesma conversa com Kosuth citada anteriormente, o artista fala:

Quando pensamos sobre o mundo, sobre mostrar no “mundo real” lá fora, tendemos a esquecer que as galerias também são reais. Tendemos a fazer a distinção entre dentro e fora. Mas as vezes, somente por que um trabalho está “fora” não significa que é público, sabe? Um trabalho dentro de uma galeria, no chamado “espaço privado”, pode ser as vezes mais público por que se relaciona mais com o público do que qualquer coisa que esta fora.<sup>42</sup>

[37] SHEIKH, Simon. *No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos*. In: KUNSCH, Graziela (Ed.). **Urbânia 3**. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

[38] O americano **Joseph Kosuth** é considerado um dos principais artistas no desenvolvimento da **Arte conceitual**. Mais sobre o artista em: STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

[39] Em conversa com Felix Gonzalez-Torres gravada no estúdio de Joseph Kosuth, no dia 10 de outubro de 1993, em Nova York. AULT, Julie. **Felix Gonzalez-Torres**. Nova York e Göttingen: Steidl/dangin, 2006.

[40] Idem.

[41] Idem.

[42] Felix Gonzalez-Torres. Idem

—  
Felix Gonzalez-Torres  
**Untitled (Loverboy)** [1990]

—  
Felix Gonzalez-Torres  
**Untitled**[1991]  
Nova York.

O artista propõe que não é o espaço físico que define o que é *público*, mas os *meios* criados para se relacionar os trabalhos com as pessoas. O modo como Felix Gonzalez-Torres aborda estas questões é fundamental para esta discussão. Sua resposta para esta reflexão por meio de propostas artísticas se dá com diferentes projetos. Muitos de seus trabalhos são pensados para o espaço urbano ou lugares não destinados a exposições de arte, como imagens em *outdoors* (*Untitled*, 1991) e instalações que lidam com a arquitetura (*Untitled (Portrait of the Stillpasses)*, 1991)<sup>43</sup>. É interessante notar que, para ele, tais trabalhos não são tão *públicos* como outros produzidos especificamente para o espaço de galeria, no caso, suas pilhas de cartazes (*Untitled (Loverboy)*, 1990). Nelas, o espectador inicialmente se depara com uma organização espacial de tradição minimalista. As pilhas, normalmente dispostas sozinhas ou em pares, constroem uma relação escultórica, que conduz o observador a perceber o espaço circundante. Logo que se aproxima e compreende se tratar de cartazes, este observador precisa decidir se leva ou não um destes. Geralmente, suas tiragens são ilimitadas e as pilhas possuem um tamanho mínimo. Sempre que alguém chega na exposição é necessário que existam cartazes disponíveis. Autorizado a levar uma parte do trabalho, o público tem a possibilidade de realizar uma experiência fora dos padrões modernistas de arte e se aproximar dos modos de atuação da vida cotidiana.

É o mesmo caso dos trabalhos em que dispõe uma pilha de doces (*Untitled (Rossmore II)*, 1991) que podem ser levados pelo público. Estas pilhas são entendidas pelo artista como retratos, pois correspondem ao peso do artista sozinho ou somado com o de outras pessoas. O espectador tem a “cruel” opção de levar um doce para o prazer pessoal, mas que representa parte da vida íntima do artista, fica sob sua responsabilidade qualquer consequência simbólica. A moldura institucional desaparece nem que seja por alguns instantes, pois a hierarquia entre trabalho e público é relativizada.

O interessante da produção de Felix Gonzalez-Torres é que a experiência de criar obras com um significado político bastante forte não descarta uma investigação sofisticada da *forma* – característica tradicionalmente mais relacionada à interioridade do objeto artístico moderno, e muitas vezes negligenciado por um pensamento mais voltado às questões sociais. Segundo o artista:

Eu amo questões formais. Na realidade elas tem um significado bastante específico. As formas colhem significados de seu momento histórico. O exercício minimalista do objeto muito puro e muito limpo é somente uma forma de lidar com a forma (...) Mas depois de vinte anos de teoria feminista temos que nos dar conta que “somente olhar” não é somente olhar, mas que cada olhar é investido de identidade: Gênero, status socioeconômico, raça, orientação sexual... O olhar é investido de muitos outros textos.

[43] Mais sobre o artista: AULT, Julie. **Felix Gonzalez-Torres**. Nova York e Göttingen: Steidl/dangin, 2006.



As esculturas minimalistas nunca foram realmente estruturas primárias, elas foram estruturas carregadas com uma multiplicidade de significados (...). Por isso acho que dizer que estes objetos são somente sobre matéria é como dizer que estética não é sobre política. Pergunte algumas poucas questões para definir estética: estética de quem? Em que momento histórico? Sob que circunstâncias? Para que propósito? E quem decide a qualidade etc.? Assim você se dá conta rapidamente que escolhas estéticas são políticas.<sup>44</sup>

Felix explicita a *forma* a partir de suas características políticas. Esta compreensão, junto com a operação de compartilhar a responsabilidade de ativação do trabalho com espectador, abre diferentes caminhos que possibilitam a criação de um público e de uma esfera pública de discussão. Sua atuação revela que isto pode se dar dentro ou fora do espaço expositivo, o que importa é o modo de relação que a proposta artística estabelece com os espectadores.

88

No esforço para concentração na produção, que trata do que é considerado a *escala cotidiana*, é interessante observar artistas que investem em experiências que lidam com os *espaços comunicativos primários* comentados anteriormente. Não se trata de simplesmente dispor um objeto artístico em locais acessíveis a muitas pessoas, mas considerar projetos que dialogam com os fluxos estabelecidos pelas relações sociais existentes no dia a dia. Uma tarefa, na qual, muitas vezes o trabalho artístico não é entendido como tal aos olhos do espectador, mas como mais uma experiência cotidiana da cidade. Este é o caso da artista Jenny Holzer.

Desde 1977, com o projeto *Truisms*<sup>45</sup>, a artista passou a utilizar uma série de frases que eram veiculadas em diferentes meios, de maneira anônima, pela cidade. Os *Truisms* podem ser encontrados em cartazes, camisetas e em sinalizações eletrônicas: qualquer meio já existente de comunicação pode funcionar como lugar para a veiculação de seus textos.

Tenho mostrado coisas em galerias e museus nos últimos anos, mas minhas atividades e interesses principais ainda são o trabalho público. Desde o começo, minha obra vem sendo planejada para ser encontrada por acaso no curso cotidiano de uma pessoa. Eu acredito que existe um grande impacto quando alguém está simplesmente caminhando, sem pensar em nada particular, e então acha esses enunciados pouco usuais, seja em um pôster ou numa sinalização.<sup>46</sup>

[44] Felix Gonzalez-Torres em entrevista a Tim Rollings. In: AULT, Julie. **Felix Gonzalez-Torres**. Nova York e Göttingen: Steidl/daikin, 2006. p. 74.

[45] Exemplos dos *Truisms* estão publicados em catálogo sobre a artista. JOSELIT, David, SIMON, Joan, SALECL, Renata. **Jenny Holzer**. London and New York: Phaidon Press, 1998.

[46] HOLZER, Jenny. *Jogos de Linguagem: Entrevista com Jeanne Siegel* in STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

Jenny Holzer  
**Truisms** [1986]  
Times Square, Nova York.

Jenny Holzer  
**For New York City** [2004]  
Nova York.

Para a artista, o impacto de seus textos no cotidiano de uma pessoa pode ser maior do que no espaço expositivo. De fato, **Proteja-me do que eu quero** lido em um letreiro luminoso tem uma conotação diferente da que teria em um espaço expositivo. Na entrevista citada acima, a entrevistadora chega a relacionar a escolha de Holzer pela máquina de letreiros luminosos como um “comentário” sobre o “ambiente tecnológico contemporâneo”. A artista responde: “É engraçado. Somente no mundo da arte isto seria um “comentário”. Quando (a máquina) está no mundo real, é somente uma coisa moderna. Um bom dispositivo”.<sup>47</sup>

O comentário da entrevistadora não é feito por uma leitura isenta da obra *Truisms*. Ele se dá através de um olhar que reconhece sua interlocutora enquanto artista e sua importância no meio artístico. Portanto, sua representação já está enquadrada na moldura institucional. Justamente o que Jenny Holzer não deseja. Quando se entra em contato com este projeto da artista por meio de um texto – como o presente – ou de uma foto que o documenta, a reflexão acontece a partir desta perspectiva artística ou através de suposições sobre possíveis percepções de um observador que caminha na cidade e se depara com uma das frases.

Estas práticas artísticas que dialogam com *espaços comunicativos primários* estabelecidos na cidade, podem ainda atuar em redes de interações um pouco mais complexas que as promovidas pelo fluxo de pessoas que caminham pela cidade. Neste caso, os projetos artísticos procuram considerar espaços ou grupos sociais mais específicos. Um exemplo é a atuação do *Group Material*<sup>48</sup>, grupo de artistas – do qual Felix Gonzalez-Torres também fez parte – atuante principalmente durante a década de 1980, em Nova York. Em um *statement* escrito pelo próprio grupo, pode-se encontrar uma (auto) definição:

Group Material pesquisa trabalhos de artistas, de não-artistas, da mídia, das ruas. Nossa abordagem é direcionada tanto para pessoas não muito familiarizadas com as linguagens especializadas das belas artes como para uma audiência que possui um interesse permanente em questões da teoria e da prática artística. Em nossas exposições, o Group Material revela a multiplicidade de significados que envolvem qualquer assunto social vital. Nosso projeto é claro. Convidamos pessoas para questionar toda a cultura entendida como a verdadeira.<sup>49</sup>

Em muitos de seus projetos, o grupo não se utiliza do espaço expositivo tradicional como um meio para o trabalho e, além disso, cria espaços paralelos para pensar a produção e exposição de arte, como em *Your message here*, um projeto reali-

[47] Idem.

[48] O *Group Material* foi fundado em 1979 em Nova York por Hannah Alderfer, George Ault, Julie Ault, Patrick Brennan, Liliana Dones, Yolanda Hawkins, Beth Jaker, Mundy McLauhin, Marybeth Nelson, Marek Pakulski, Tim Rollins, Peter Szypula e Michael Udvarty. Depois de diferentes formações o grupo foi formalmente dissolvido em 1997. AULT, J. E. BECK, M. *Critical condition: Selected Texts in Dialogue*. Esse: Kokerei Zollverein/Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.

[49] STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

zado em Chicago no ano de 1989. Com o interesse em discutir as diferentes lutas encampadas por comunidades para preservar seus respectivos bairros, a proposta dos artistas procurava reconhecer como funcionavam as relações criadas por diferentes comunidades na cidade<sup>50</sup>. O projeto consistia em convidar, por meio de um edital, estes grupos sociais para que enviassem propostas de mensagens para serem veiculadas em outdoors pela cidade. O projeto compreendia também uma série de debates abertos à participação de todos, e abordavam questões levantadas pelo próprio projeto como: que assuntos poderiam ser endereçados nos outdoors; como estes outdoors comerciais funcionam nas comunidades participantes; qual o papel do *Group Material* neste processo; e como as propostas seriam escolhidas. A seleção final foi realizada pelos artistas e por representantes de cada uma das comunidades participantes.

90

É importante perceber que a atuação do grupo não se dá de maneira hierarquizada em relação aos públicos. Os artistas evitam se colocar como maestros para orquestrar outros grupos envolvidos. Além de realizar uma crítica aos processos de produção (quem é o autor?), legitimação (quem define?) e exposição (onde é o melhor lugar para o trabalho?), o *Group Material* aproxima diferentes esferas públicas de discussão. Existe uma negociação entre todas para que o projeto aconteça, pois de outro modo seria inviável ou autoritário. Trata-se de uma experiência direta e clara com *espaços comunicativos primários*.

\*

É fundamental que exista uma consciência do significado político da arte, por parte dos artistas e do *público*, pois, de outro modo, o trabalho pode simplesmente reafirmar uma visão predominante da cultura, conforme se percebe no diálogo entre Chantal Mouffe e Rosalyn Deutsche:

Chantal Mouffe: Não se pode distinguir entre arte política e arte não política, por que todas as formas de praticas artísticas ou contribuem para a reprodução de um sentido comum dado - e nesse sentido são políticas -, ou contribuem para a sua desconstrução crítica. Todas as formas artísticas têm uma dimensão política.  
Rosalyn Deutsche: Essa é a razão por que eu, assim como muitos artistas e críticos, evito o termo "arte política": precisamente por que afirmo que outras formas de arte - no caso, a arte em si ou a arte supostamente real - não são políticas, a "arte política" é uma poderosa arma política, habitualmente utilizada para encerrar em um gueto a arte que admite o político.<sup>51</sup>

[50] Proposta descrita pelos próprios artistas em edital.

[51] MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**.

Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona 2008.

Ao considerar a qualidade política da arte, a crítica de arte Rosalyn Deutsche<sup>52</sup> aponta que o debate sobre *público* no contexto artístico implica necessariamente numa discussão sobre democracia. Segundo a autora, a defesa da democracia é a justificativa utilizada quando se quer reivindicar, por exemplo, a criação de esculturas públicas para o uso do povo<sup>53</sup>, ou seja, algo que implica pensar em “participação”, “inclusão” ou “acessibilidade” como características do exercício democrático. Segundo Deutsche, esta perspectiva “*presume que a tarefa da democracia é apaziguar, em vez de sustentar o conflito*”<sup>54</sup>. Ao contrário, para a autora, a democracia seria o tipo de organização social onde diferentes posições políticas podem coexistir por meio de uma relação conflituosa. Neste caso, uma reflexão sobre as relações entre arte e esfera pública torna-se crucial. Seja destinado ao espaço expositivo, seja para acontecer em lugares abertos da cidade, um trabalho de arte contém formas de interpretação do mundo e, por isso, um significado político imanente.

Desta forma, abre-se a possibilidade de criar um público e, conseqüentemente, esferas públicas de discussão. Para tanto, uma estratégia possível é aproximar ao máximo o trabalho e seu público para modificar as distâncias estabelecidas pelo processo de especialização da arte.

91

[52] DEUTSCHE, Rosalyn. **The Question of the Public Space**. Texto apresentado em seminário do American Photography Institute, 1998. Disponível em: [http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/1998\\_intro.html](http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/1998_intro.html). Acesso: 14/09/2009.

[53] Idem.

[54] Idem.





# **Vocabulário para repensar a cidade** uma reflexão sobre a arte pública

### O problema do termo Arte Pública

Segundo a crítica americana de arte Rosalyn Deutsche, “inevitavelmente, enunciados sobre arte pública são também enunciados sobre espaços públicos”<sup>1</sup>. Tomando como ponto de partida este comentário, pode-se compreender que existe não apenas uma, mas diferentes maneiras de pensar a arte pública. De fato, são muitos os desacordos em torno deste significado. Argumenta-se, por exemplo<sup>2</sup>: toda arte é pública, pois para existir precisa estar exposta à alteridade; a arte pública é um equívoco, ou; arte pública é a arte que pertence a uma comunidade. Na discussão sobre o termo, é preciso estar atento para que não se problematize a própria definição de arte, pois a noção de público (exposição à alteridade) de uma proposição artística não deve ser confundida com outras definições de público que se dão na modernidade, como no caso em que público denomina algo que está vinculado ao Estado<sup>3</sup>. Neste capítulo, tratarei do termo *arte pública*, considerando as distintas interpretações do seu entendimento e também os questionamentos sua validade.

Ainda que possa ser considerado equivocados no cenário artístico, o termo arte pública não deve ser simplesmente evitado, pois certamente seu uso é solicitado e recorrente em diferentes contextos sociais e contribui para a discussão sobre espaço público, como explica Rosalyn Deutsche:

Estive interessada no discurso da arte pública não por que procuro um tipo de arte que esteja localizada em algum lugar universalmente acessível, mas por que o discurso sobre arte pública em

[1] DEUTSCHE, Rosalyn. **The Question of the Public Space**. Texto apresentado em seminário do American Photography Institute, 1998.

[2] Tais considerações não são citações diretas, mas idéias presentes na enquête **O que é arte pública**, realizada pela revista eletrônica *Tropico*, publicada na seção *Em obras*, em 09/04/2002. [www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)

[3] Para a discussão sobre noções de público em práticas artísticas como o que está vinculado ao Estado, ver capítulo anterior.



si é um lugar político - um lugar de debate sobre o significado da democracia e do político.<sup>4</sup>

O objetivo do presente texto é examinar aspectos que constituíram a formação do termo, reconhecer práticas que surgiram como crítica ao mesmo, e compreender como tais práticas se difundem. Será abordada uma bibliografia americana, que possui uma discussão mais sistematizada sobre arte pública. Para tanto, inicio a tarefa tratando de construções – simbólicas e físicas – determinantes para a ocorrência da arte pública: os monumentos.

## Os monumentos e a escultura moderna

Etimologicamente, a palavra monumento remete “ao que traz a memória”<sup>5</sup>.

Os monumentos foram criados para lembrar eventos históricos de uma sociedade<sup>6</sup>. Por isso, são entendidos como documentos que se encarregam de narrar uma memória coletiva, e supõem “ao menos um consenso parcial de valores, sem o qual suas narrativas não poderiam ser reconhecidas”<sup>7</sup>. Deste modo, nota-se que a concepção dos monumentos constitui-se no âmbito dos feitos extraordinários, que representam fatos comemorativos de um grupo de indivíduos; diferente dos fatos ocorridos na vida cotidiana, dispersos e ordinários. Segundo a concepção de Henri Pierre-Jeudy, os monumentos devem ser entendidos por consagrarem “as imagens da memória coletiva para além da **temporalidade da vida cotidiana**”<sup>8</sup>.

Para o crítico Malcolm Miles (1997), ainda que presumam um certo *consenso* da população para seu reconhecimento, os monumentos estabelecem uma mediação da história desde um ponto de vista oficial. Com isso, Miles atenta para o fato de que os monumentos são construídos por quem ocupa uma posição privilegiada de poder e, portanto, possuem a finalidade de dar continuidade à ordem social predominante. Tal mediação ofuscaria outras narrativas e minimizaria contradições internas de uma sociedade<sup>9</sup>, o que, para o autor, demonstram que o monumento serve de ferramenta para a tentativa de construção de identidades nacionais, como, por exemplo, *A marselhesa* (1833-36), de François Rude, uma das esculturas do Arco do Triunfo, em Paris.

Para Cristina Freire, numa primeira leitura, os monumentos tem sido considerados principalmente “*mensageiros ideológicos*”<sup>10</sup>. No entanto, é importante

[4] Deutsche, Rosalyn. **The Question of the Public Space**. Texto apresentado em seminário do American Photography Institute, 1998. Disponível em: [http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn\\_deutsche.html](http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html)

[5] Houaiss. Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

[6] FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

[7] MILES, Malcolm. **Art, Space and the city: public art and urban futures**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

[8] JEUDY *apud* FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

[9] Idem.

[10] FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

reconhecer sua importância no contexto artístico, pois se trata de uma manifestação cultural fundamental para pensar a escultura do século XX. Já segundo Rosalind Krauss, monumento e escultura constituíam-se a partir da mesma lógica, até o final do século XIX, de uma representação narrativa em relação ao local em que se instalava<sup>11</sup>.

Nos séculos XVIII e XIX, pintores e escultores ambiciosos aceitavam sem contestar a noções de que o tempo era o meio através do qual a lógica das instituições sociais e morais se revelava. (...) A história era compreendida como uma espécie de narrativa, envolvendo a progressão de um conjunto de significados que se reforçam e se explicam mutuamente, e que parecem movidos por um mecanismo divino rumo a uma conclusão, rumo ao significado de um acontecimento.<sup>12</sup>

97

Percebe-se que esta temporalidade narrativa da história contida nos monumentos supõe que o conjunto de indivíduos de uma sociedade compartilha as mesmas referências e as mesmas experiências, formando um todo coerente. O indivíduo a que se destina a narração, neste caso, certamente é entendido por meio de uma identidade unificada e estável. Neste sentido, Stuart Hall (2005) caracteriza como *identidade do sujeito do iluminismo*. O autor aponta que esta concepção de identidade foi substituída pela noção de *sujeito sociológico*, por conta da “*crescente complexidade do mundo moderno*”<sup>13</sup>. Assim, pode-se entender que o sujeito constitui sua identidade na relação com a cultura, entre o “eu” e a sociedade, entre interior e exterior, entre o privado e o público.

Para Rosalind Krauss, há um marco importante para a escultura moderna: o rompimento com a lógica do monumento, quando se passa a operar pela ausência de um local fixo e abandona o tempo narrativo. Segundo Krauss, com esta passagem, a escultura não produz significação desde sua interioridade, condição que pressupõe o significado como algo constituído a priori por um “eu” privado, que somente por possuir uma experiência anterior pode entender o que o outro pretende com suas ações. Ora, pode-se afirmar que esse modo de significação subverte o sujeito do iluminismo citado acima. O que Krauss explica é que o objeto artístico moderno produz significado na experiência da obra, nem por meio da interioridade nem na exterioridade, mas na *superfície* entre o privado e o público.

Se por um lado, a negação do monumento constitui uma condição para a escultura moderna<sup>14</sup>, por outro, sua concepção não é totalmente abandonada ao longo do século XX, tanto no período modernista, como poderá ser visto mais

[11] KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

[12] KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 12.

[13] HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

[14] KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

adiante – no que diz respeito à arquitetura – como na produção artística denominada pós-moderna. Aqui vale lembrar que Hall caracteriza o sujeito pós-moderno como alguém que não possui uma identidade estável e fixa, mas diferentes identidades fragmentadas e, por vezes, contraditórias. Desta perspectiva pós-moderna, a noção de monumento é completamente esgarçada por artistas que trabalham com escultura. Exemplo disto é o trabalho *Monuments of Passaic* (1967)<sup>15</sup>, de Robert Smithson, em que o artista, com uma série de fotos acompanhadas de um texto, aponta monumentos contemporâneos numa paisagem que acumula resíduos urbanos e industriais. Outro exemplo é a reflexão do artista polonês Krzysztof Wodiczko, em que aponta a monumentalidade dos sem-teto em Nova York, como representação de da cidade contemporânea (*The homeless projection*, 1986)<sup>16</sup>. Em ambos os trabalhos, a noção tradicional de monumento é subvertida, os artistas endereçam suas propostas a características da vida cotidiana da cidade.

## 98 A importância da monumentalidade na arquitetura moderna

No início do século XX, a arquitetura modernista considerava que a organização dos espaços deveria simbolizar o desenvolvimento tecnológico de sua época. Deste modo, a arquitetura ampliava suas discussões da escala do edifício para a da cidade. O espaço urbano deveria se adequar às intensas transformações provocadas pela revolução industrial<sup>17</sup>. Neste contexto, um dos paradigmas da arquitetura foi a monumentalidade<sup>18</sup>. A questão era central no debate arquitetônico dos anos 1940, figurando em diferentes edições dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM<sup>19</sup>. O francês Le Corbusier e o brasileiro Oscar Niemeyer, por exemplo, foram arquitetos consagrados que trabalharam a monumentalidade em suas obras.

Um episódio importante para o debate sobre a monumentalidade na arquitetura moderna deu-se em 1943, quando os arquitetos Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion e o artista Fernand Léger escreveram conjuntamente os *Nove pontos sobre a monumentalidade*<sup>20</sup>. Na época, os três viviam em Nova York – assim como muitos arquitetos e artistas europeus – como forma de escapar da segunda guerra mundial. O texto elaborado pelos três defendia a necessidade de retomar a monumentalidade como elemento fundamental, para que a arquitetura pudesse representar a força coletiva da época moderna.

Nos *Nove pontos sobre a monumentalidade*<sup>21</sup>, os autores argumentam que

[15] Disponível em: [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com)

[16] STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

[17] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

[18] OCKMAN, JOAN. *The war years in America: New York, New Monumentality*. IN: COSTA, Xavier / HARTRAY, Guido (org.). **Sert. Arquitecte a Nova York**. Barcelona: MACBA, 1997.

[19] Os CIAM, Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, visava organizar internacionalmente um debate sobre arquitetura moderna, com o objetivo de "consolidar um movimento de vanguarda". BARONE, Ana Claudia Castilho. **Team**

**10: Arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

[20] GIEDION, Siegfried. **Arquitectura y Comunidad**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957

[21] Idem.

*símbolos* da força coletiva são necessidades culturais do homem, algo que, segundo os autores, teria se perdido nos últimos cem anos, quando se produziram monumentos vazios de significado. Para os autores, a retomada da monumentalidade deveria cumprir a tarefa de representar os avanços tecnológicos da época, através do uso de novos materiais e sistemas construtivos.

Nas propostas para a monumentalidade também defendia-se que os monumentos ou edifícios monumentais deveriam ser construídos por meio de uma “estreita colaboração” entre especialistas: arquitetos, planejadores, pintores e escultores, devidamente capacitados para este trabalho<sup>22</sup>. Percebe-se nesta proposta a clara especialização das atividades como consequência do pensamento moderno<sup>23</sup>. Ainda que se fale em colaboração, arte e arquitetura aqui são entendidas como campos separados, com contornos bem definidos. Vale ressaltar que o texto atribui aos artistas a função de realizar pinturas murais e trabalhar com zonas escultóricas inexploradas, de maneira a “anexar” elementos artísticos em estruturas arquitetônicas.

Em um ensaio sobre Josep Lluís Sert, a crítica de arquitetura Joan Ockman aponta que o interesse pelo *monumental* que Sert, Giedion e Léger possuíam, estaria relacionado à mudança do eixo econômico mundial para os Estados Unidos em função da guerra<sup>24</sup>. A autora sugere que o crescimento americano causava impacto nos europeus que ali chegavam. Os arquitetos e os artistas teriam sido estimulados pela experiência que Nova York proporcionava na época, com seu ritmo acelerado, os arranha-céus e a formação de um panorama cultural animador. Além disso, um outro fator, que Ockman aponta no contexto da época como determinante na elaboração dos *Nove pontos sobre a monumentalidade*, é a maior facilidade de contato com perspectivas aéreas por conta da tecnologia militar.

As paisagens criadas pelo homem se equiparam às paisagens naturais, e todos os elementos se combinarão em função da nova grande fachada revelada pela perspectiva aérea e que pode abarcar grandes extensões. Esta perspectiva não só será possível durante uma viagem rápida de avião, mas também desde um helicóptero parado em pleno vôo.<sup>25</sup>

Para Sert, Giedion e Léger, obras arquitetônicas monumentais pressupõem uma escala que o corpo não dá conta<sup>26</sup>. Elas evocam esta perspectiva aérea que o avião e o helicóptero proporcionam. É necessário que haja um distanciamento para que

[22] Idem.

[23] Ver capítulo anterior.

[24] A autora lembra que este também foi o momento em que surgiu o expressionismo abstrato, ao qual atribui uma estética que reivindicava “*uma ação direta e em grande escala*”. Ela cita um comentário de Pollock, em que este aponta a importância da pintura mural. OCKMAN, JOAN. *The war years in America: New York, New Monumentality*. IN: COSTA, Xavier / HARTRAY, Guido (org.). **Sert. Arquitecte a Nova York**. Barcelona: MACBA, 1997.

[25] Sert, Leger e Giedion apud OCKMAN, JOAN. *The war years in America: New York, New Monumentality*. IN: COSTA, Xavier / HARTRAY, Guido (org.). *Sert. Arquitecte a Nova York*. Barcelona: MACBA, 1997.

[26] Idem.

se tenha uma apreensão completa do objeto. Justamente a vista de cima, a planta baixa na linguagem arquitetônica, permite esta perspectiva. Ora, não é por acaso que arquitetos modernos adotem esta perspectiva, pois a visualização distanciada tende a criar uma imagem mais abstrata da cidade, que “*homogeniza o espaço em um sistema de medidas, em que espaços de mesmo tamanho possuem o mesmo valor*”<sup>27</sup>. Não se pode deixar de perceber que na representação gráfica de obras com uma escala muito ampliada, o homem passa a ser um mero coadjuvante. Embora a grandiosidade almejada nas construções tenha a finalidade de celebrar a força coletiva do homem, esta perspectiva compreende o indivíduo como apenas uma peça de uma máquina maior – a cidade. A coletividade evocada por espaços monumentais ganha forma de uma massa homogênea, onde não se distinguem suas particularidades.

100 Para Giedion, a monumentalidade da arquitetura era importante na criação de centros cívicos. Esta foi uma das razões pelas quais a defesa da monumentalidade encampada pelos arquitetos modernos foi incomodamente associada à monumentalidade da arquitetura fascista e nazista, que vinha sendo construída na mesma época. Isto gerou um intenso debate, pois diante desta idéia, muitos profissionais que entendiam a arquitetura como uma ferramenta para alcançar uma sociedade mais justa, passaram a se questionar sobre o uso do monumental como representação de uma força coletiva<sup>28</sup>. Segundo Ockman, os autores dos nove pontos sobre a monumentalidade, contra-argumentam que a arquitetura fascista e a arquitetura proposta por eles tratam de processos distintos – e de fato, é verdade – pois a primeira representaria o poder absoluto e a segunda, uma força coletiva democrática. De qualquer maneira, a autora aponta que a contradição não se supera e, com a ampliação do debate, outras formas de entender a cidade passam a ter mais visibilidade, como as idéias da teórica do urbanismo Jane Jacob<sup>29</sup>, e reforçam o processo que desencadeia na crise do ideal de cidade moderna.

### **A crise da cidade moderna se relaciona com o termo arte pública**

Não existe uma forma correta de cidade, cada uma se constitui a partir de suas necessidades e especificidades. Pode-se conceber imaginária e cotidianamente uma forma de cidade que se adequa ao que pode ser considerado como mais interessante para a vida coletiva, e atividades diárias sociais podem contribuir para que esse “ideal” aconteça em pequena escala. No entanto, nas decisões de grandes proporções, como os locais atravessados por malhas viárias, a participação das pessoas pode ser mínima ou até mesmo nula. Desta forma, a experiência prática que se tem na cidade é diferente dos ideais, principalmente nas complexas aglomerações urbanas atuais.

[27] MILES, Malcom. **Art, Space and the city: public art and urban futures**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

[28] OCKMAN, JOAN. *The war years in America: New York, New Monumentality*. In: COSTA, Xavier / HARTRAY, Guido (org.). **Sert. Arquitecete a Nova York**. Barcelona: MACBA, 1997.

[29] Para conhecer o trabalho da autora: JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: martins Fontes, 2001.

Segundo o crítico Malcolm Miles (1997), esta separação de um ideal de cidade da experiência cotidiana propiciou o surgimento do planejamento da cidade. No livro, *Art, space and the city*<sup>30</sup>, o autor aponta que este processo ocorre no início da era moderna, quando a cidade medieval começou a parecer suja e insalubre para a elite burguesa<sup>31</sup>. Deste modo, imagina-se e prioriza-se uma cidade idealizada, ordenada e higienizada, que possibilitasse uma maior facilidade de circulação e criasse disciplina na classe trabalhadora. Segundo Miles, a “higienização” da cidade estaria relacionada não somente à limpeza, mas também à visibilidade das contradições existentes na sociedade, como uma metáfora ao exercício capitalista (livre mercado)<sup>32</sup>.

A especialização dos campos simbólicos na modernidade, segundo Foucault, decorre na compartimentalização dos espaços baseados em critérios utilitários<sup>33</sup>. Segundo Argan, este processo, conjuntamente com a necessidade de enfrentar os problemas urbanos conseqüentes da Revolução Industrial, resultou no surgimento do Urbanismo como disciplina durante os séculos XIX e XX.

Se inicialmente os ideais urbanistas modernos tinham uma característica humanista – “*subtrair da classe operária nascente à condição de extremo aviltamento moral e material (...) em que os empregadores e especuladores obrigavam-na a viver*”<sup>34</sup> – no pós guerra, trataram de lidar com problemas objetivos em uma Europa destruída. Neste contexto, após a primeira Guerra Mundial, o urbanismo moderno considerava priorizar a funcionalidade da cidade, compreendida como uma máquina projetada a priori e que funcionaria perfeitamente como o planejado. É importante ressaltar que arquitetos modernos conceberam não somente uma, mas diferentes maneiras de compreender e planejar espaços urbanos. No entanto, quando se fala de modernismo na arquitetura, trata-se aqui do que se costumou chamar de “estilo internacional”, consolidado em diversos países principalmente pela ocorrência dos Congressos internacionais de arquitetura moderna, e que tem como representantes arquitetos como Le Corbusier e Walter Gropius.

Segundo o crítico e curador americano Tom Finkelpearl<sup>35</sup>, nos Estados Unidos, os ideais modernistas também tiveram impacto nas cidades, pois diversas escolas de Arquitetura e Urbanismo teriam adotado conceitos da arquitetura moderna como parâmetro de ensino provocando a inserção de arquitetos no debate do “estilo internacional”. É importante realizar esta contextualização com o panorama americano, pois neste país se inicia o debate pelo que se entende como *Arte Pública*, justamente com a crise dos ideais modernistas de planejamento urbano tratada nesta pesquisa.

Tom Finkelpearl aborda este processo no livro *Dialogues in Public Art*<sup>36</sup>. Para

[30] MILES, Malcom. *Art, Space and the city: public art and urban futures*. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

[31] Idem. p 31.

[32] Idem.

[33] TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os Sentidos: Uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte**. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2000, p. 39.

[34] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 187.

[35] FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

[36] Idem.

tanto, o crítico primeiramente explica que houve um crescimento acelerado das cidades americana no pós-guerra, por conta do crescimento da economia, que provocou uma política de renovação urbana com alcance nacional. Os arquitetos foram convocados para trabalhar na construção de conjuntos habitacionais, numa tentativa do governo em amenizar os efeitos causados pelo inchaço populacional. Isto significou remover as pessoas de baixa renda para estes conjuntos e renovar os subúrbios das cidades. O autor ressalta que o *estilo internacional* se tornou a principal referência arquitetônica, no entanto, através de uma apropriação de caráter mais estético que social, numa “*burocrática rendição à visão de Le Corbusier*”<sup>37</sup>.

102 Para tornar mais claro este processo, Finkelpearl toma como exemplo crucial a construção de *Pruitt-Igoe*. Este foi um complexo habitacional criado no início dos anos 1950 no subúrbio de St. Louis, EUA, que, inicialmente era uma referência para projetos habitacionais, mas logo foi considerado um lugar desagradável e inseguro para se viver. Sua arquitetura criava espaços monótonos e padronizados. Os longos corredores facilitavam roubos e diversos crimes passaram a acontecer. O grande espaço aberto destinado a áreas verdes se transformou em depósito de lixo. Segundo Finkelpearl, *Pruitt-Igoe* se tornou, então, o símbolo da decadência do planejamento urbano modernista nos EUA. Ao invés de promover o contato social, o conjunto habitacional foi taxado de “anti-comunitário” e os arquitetos – de características modernistas – foram imediatamente responsabilizados. Em 1972, os edifícios que constituíam o complexo foram implodidos, pontuando a necessidade de se considerar um planejamento urbano que levasse em consideração o envolvimento das comunidades afetadas.

Com este breve exemplo, Finkelpearl entende que, no final dos anos 1960, a crise da utopia modernista no contexto do planejamento urbano, racional e funcional, coincide com os questionamentos que dizem respeito à especialização do campo artístico e a autonomia da obra de arte moderna<sup>38</sup>. Segundo o autor, neste momento os artistas são chamados para trabalhar em projetos de renovação urbana, no intuito de acabar com a monotonia e racionalidade do design moderno. Segundo Finkelpearl:

Assim como arquitetos foram responsabilizados como destruidores da cidade, artistas foram, de forma irreal, chamados a salvá-la. Basicamente, havia a esperança de que a arte pudesse reviver uma antiga idéia de cidade. Não era tanto que as pessoas quisessem arte nos seus prédios. Eles queriam o retorno de um certo ambiente urbano que imaginavam estar presente no tempo em que artistas eram regularmente incluídos em projetos de arquitetura. O ímpeto inicial foi conservador – uma nostalgia do pré-moderno em vez de uma compreensão pós-moderna (...) E, na verda-

[37] Idem. p. 11.

[38] Ver capítulo anterior.

de, a revitalização urbana é ainda uma motivação primária em muitos programas de arte pública.<sup>39</sup>

Nos anos 1960, passam a ter visibilidade abordagens do planejamento urbano que procuravam envolver comunidades e trabalhar a partir de forma interdisciplinar com outras profissões, assim como artistas que operam por meio da especificidades dos lugares, como abordado no capítulo anterior. Contudo, no início, foram convidados artistas modernos, como Calder e Picasso, para colaborar com os projetos de renovação das cidades.

### **A arte pública se desdobra em diferentes noções**

Surgem nos Estados Unidos, durante os anos 1960, a partir da política de renovação urbana das cidades, programas como o *Art-in-architecture Program of General Services Administration* (1963) e o *Art-in-Public-Places Program of the National Endowment for the Arts* (1967). Tais programas foram criados nos EUA, por meio de leis, que funcionavam como mecanismos para financiar projetos de arte em espaços da cidade. Considera-se que o termo *arte pública* passa a fazer parte do debate artístico a partir deste contexto<sup>40</sup>.

No livro *One Place After Another*<sup>41</sup> (2004), a crítica de arte Miwon Kwon organiza uma breve história da arte pública nos EUA e, para tanto, cria uma classificação composta por três paradigmas: *Arte no espaço público*, *Arte como espaço público* e *Arte no interesse público*.

*Arte no espaço público* consiste na disposição de obras de arte em espaços acessíveis à população. Segundo a autora, trata-se da instalação de esculturas abstratas de artistas modernistas em praças – muitas vezes contíguas a edifícios corporativos – que não procuravam estabelecer relação com o contexto no qual estão inseridas. Na verdade, tais artistas reproduziam em escalar maior os objetos e esculturas normalmente destinados à galeria, para serem alocados em parques e praças. Tais obras eram entendidas como públicas, apenas por estarem em um local aberto e acessível à população.

Um marco deste paradigma é a escultura *La Grand Vitesse* (1969), de Alexander Calder, realizada em Michigan. Esta é uma das primeiras obras viabilizadas por um programa de apoio. A operação de Calder é aumentar a proporção de uma escultura sua e enviá-la para o local a que se destina, sem mesmo tomar conhecimento de algum tipo de dinâmica local. Segundo Miwon Kwon:

É importante notar que Calder nunca viu nem sentiu necessidade de visitar a praça antes da instalação da escultura. Como um bom modernista, ele operou sob a consideração da autonomia da obra de arte. O lugar, no caso desse projeto, foi en-

[39] FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Massachusetts: MIT Press, 2001. p. 21.

[40] Idem.

[41] KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: MIT press, 2002.



tendido com um tipo de espaço vazio abstrato que esperava um marco para criar o que poderia ser chamado de identidade autêntica, ainda que esta identidade fosse criada pela lógica de um logo<sup>42</sup>.

Nesse caso, a arte era entendida apenas como um adereço visual para os espaços arquitetônicos com a finalidade de embelezar a cidade. Miwon lembra que a noção de arte no espaço público afirma a separação entre arte e arquitetura como dois campos autônomos, onde o primeiro figurava simplesmente como um complemento visual para o segundo<sup>43</sup>.

O segundo paradigma, na classificação de Kwon, chama-se de *Arte como espaço público* e se dá numa perspectiva que procurou promover justamente uma colaboração mais próxima entre arquitetos e artistas, na qual estes últimos pudessem participar dos projetos desde o início de sua concepção. Aqui, o trabalho artístico não é entendido como um adereço a ser instalado posteriormente na arquitetura, mas algo que nasce junto e a partir do projeto urbanístico com o objetivo de criar uma maior integração entre público e obra. O paradigma é caracterizado também pelo interesse – dos administradores, dos críticos e dos artistas – em trabalhar com as especificidades do lugar, no entanto, segundo Kwon, tal operação acontece a partir de suas características físicas. Assim, alguns artistas desenvolveriam projetos onde as pessoas pudessem, literalmente, entrar nas esculturas e interagir, de uma maneira lúdica.

Como exemplo para este paradigma, cito o trabalho *Sunken Network System* da artista Andrea Blum. No projeto, realizado em 1990, na cidade de São Francisco, a artista cria o desenho de uma praça baseado em esquemas sobrepostos que partem de diferentes características do entorno: acesso da praça, percursos mais curtos, separação entre público e privado. Deste modo, Miwon Kwon compreende que tais intervenções possuem uma característica de integração, que compreende o espaço público como o lugar onde os conflitos devem ser amenizados ou evitados.

O terceiro e último ponto classificado por Miwon Kwon é denominado de *Arte no interesse público*. Esta abordagem tem como ponto de partida um envolvimento direto do trabalho com o lugar no qual estão instalados e considerando as questões sociológicas, econômicas ou políticas que o constituem. Assim, ao invés de um espaço físico público, se prioriza a idéia de esfera pública, em que diferentes indivíduos se engajam em um debate. Para Kwon, uma diferença fundamental desta premissa é que os artistas “*exploram estratégias alternativas para adotar formas urbanas existentes como lugares de intervenção artística*”<sup>44</sup>.

A idéia de arte no interesse público se coloca em oposição à noção do espaço público como o lugar da unidade e da harmonia. O interesse é tornar visível

[42] KWON *apud* FINKELPEARL. FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

[43] KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: MIT press, 2002.

[44] KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT press, 2002. p. 19.

Alexabder Calder  
**La Grand Vitesse** [1969]  
Chicago.

Richard Serra  
**Tilted Arc** [1981]  
Nov York.

diferentes posicionamentos políticos para a criação de um debate público, como no trabalho de Mierle Laderman Ukeles. Em 1973, a artista realizou uma série de performances chamadas *Maintenance Art Performance Series* (1973-1974). Uma delas consistia em lavar exaustivamente as entradas de museus, numa operação na qual enfatizava que a neutralidade do cubo branco é “*estruturalmente dependente de um trabalho escondido e desvalorizado de manutenção diária*”<sup>45</sup>. Com estas performances, a artista criou a idéia de *Arte de manutenção*, que resultou em uma colaboração a longo prazo com o departamento sanitário da cidade de Nova York. Mierle Laderman Ukeles se tornou uma artista em residência permanente do departamento durante anos e realizou muitos projetos, nos quais a cidade inteira era seu lugar de trabalho.

A idéia de *Arte no interesse público* assume diferentes noções de público, a partir da especificidade de cada proposta. Um projeto paradigmático é o *Tilted Arc*, de Richard Serra. O trabalho foi realizado em 1981, na cidade de *Nova York*, na praça leste do *Federal Building*, o maior prédio federal fora da capital americana, Washington. Consiste numa chapa de aço curva de grandes dimensões instalada na praça. Segundo Tom Finkelpearl<sup>46</sup>, Serra inicialmente foi criticado, por seu trabalho ser considerado um suposto exercício pós-minimalista facilmente cooptado pelas forças governamentais. No entanto, o autor lembra que o contexto artístico estava acostumado com a obra de Serra, mas o público ao qual se destinava o trabalho, os trabalhadores do entorno do *Federal Building*, não. Por conta das atividades existentes no entorno, a praça possui um fluxo intenso de pessoas, logo o *Tilted Arc* modificou completamente a circulação local, gerando bastante incômodo. Serra pensava naquele lugar não só por suas características físicas. Estava interessado em refletir sobre as especificidades do lugar a partir de elementos simbólicos:

É necessário trabalhar em oposição às limitações do contexto, assim o trabalho não é lido como uma afirmação de ideologias questionáveis e de poder político. Não estou interessado em arte como uma afirmação ou como cumplicidade.<sup>47</sup>

A interrupção gerada pela obra de Serra, segundo Finkelpearl, foi entendida pelos trabalhadores da região como uma atitude anti-governamental. Por isso, durante os anos seguintes à instalação, houve a tentativa de retirada da escultura do local capitaneada por um juiz chamado Edward Re, gerando um debate controverso. Por um, lado o juiz argumentava que a escultura seria um obstáculo para as funções sociais da praça, por outro, Serra defendia que havia sido convidado pelo governo para realizar um trabalho *site-specific*, portanto teria resultado naquela forma, e se retirada do local, deveria ser destruída. Após um longo processo de

[45] Idem.

[46] FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

[47] SERRA apud FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

discussão, com abaixo-assinados e debates públicos, a escultura foi retirada em 1989. Ao considerar este exemplo, pode-se dizer que a noção de espaço público implícita no paradigma da Arte no interesse público pode ser entendida sob o ponto de vista do dissenso, do conflito, no qual diferentes posicionamentos políticos são explicitados.

Nos três paradigmas apresentados, percebe-se que uma questão crucial na discussão sobre arte pública é a relação da obra com o lugar – seja este físico ou discursivo.

### **Uma outra arte pública pode ser a mesma arte pública**

Malcolm Miles questiona se os projetos de arte pública não afirmam uma posição de poder como os monumentos. De fato, os programas que viabilizam tais projetos normalmente estão vinculados ao financiamento do governo ou patrocinados por instituições privadas. Contudo, identifica-se que na categoria que Miwon Kwon chama de *Arte no interesse público*, os artistas costumam atuar em espaços discursivos – assuntos, marcos históricos, grupos sociais – e considerar o espaço público como o lugar do conflito, portanto têm a possibilidade de realizar uma operação crítica. Deste modo, constituem reflexões endereçadas não somente às questões tratadas no trabalho como da própria natureza da arte pública, como no caso da artista Suzanne Lacy, que elaborou um livro, chamado *Mapping the terrain* (1994), para discutir o conceito de *New genre public art* (Novo gênero de arte pública). Certamente, pode-se concluir que esta perspectiva da *Arte no interesse público* trata de investigações sobre contato entre o contexto artístico e outras dinâmicas sociais. Na verdade, nesta classificação organizada por Miwon Kwon, o paradigma da arte no interesse público termina por englobar diversas investigações recentes na arte como as práticas de *site-specific*, os projetos orientados para comunidades e as intervenções urbanas.

Ao aproximar tais noções de práticas artísticas recentes, é possível abordar o conceito de Estética Relacional do crítico francês Nicolas Bourriaud. Para ele, a partir dos anos 1990, a arte contemporânea é baseada principalmente na esfera das relações humanas<sup>48</sup>. Para o autor, ainda que qualquer obra de arte contenha uma característica relacional, este seria um momento histórico em que as proposições artísticas teriam tomado um rumo diferente dos anteriores: o que já foi pensado como numa relação entre humanidade e divindade (pré-modernidade), humanidade e objeto (modernidade), agora se dá em relação inter-humanas (pós-modernidade). Desta maneira, o trabalho de um artista chega a um ponto de desmaterialização – segundo o autor por “*uma prioridade que estes artistas atribuem ao tempo em detrimento do espaço, e não por uma vontade de não produzir objetos*” – que sua forma não é reconhecida por um meio, tema ou iconografia específica, mas nos modelos relacionais de socialização. Tais modelos incorporam os campos externos à arte, na qual estão ligados de maneira econômica, institucional

[48] BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ou sociológica, e por isso incorporam uma ambigüidade entre a função utilitária e a função estética. Vale ressaltar que é justamente neste ponto onde recaem as principais críticas ao trabalho do autor. Claire Bishop, em um artigo para a revista *Artforum*, comenta que esta ambigüidade “enfraquece” o trabalho tanto por uma abordagem estética, como por uma efetividade enquanto proposta social.

Identifica-se, nestas circunstâncias, uma produção de arte contemporânea, que se empenha em trabalhar de maneira menos autoritária, evitando posturas adotadas nos projetos de arte pública, como de Calder (1969). Assim, ainda que exista uma reflexão sobre práticas artísticas realizadas fora de espaços expositivos e caracterizadas como arte pública, que almejam ser menos impositivas, há ressalvas sobre sua efetividade. No livro *o Retorno do real (data)*, Hal Foster escreve um ensaio, chamado “O artista enquanto etnógrafo”, no qual realiza uma série de questionamentos sobre tais práticas. Seu argumento parte do reconhecimento que os artistas com algum tipo de comprometimento social trabalham não somente questionando a institucionalização do campo artístico, mas também que batalham em nome de um outro cultural<sup>49</sup>. Para o autor, esta característica da arte pós-moderna investe no artista uma autoridade etnográfica, sob o discurso de uma política da alteridade muito pouco questionada: seja pelo próprio artista ou pela instituição. Ainda que esteja bem intencionado na constituição de exercícios democráticos, para Foster, muitas vezes, o artista apenas afirma seu entendimento da cultura.

Independente do termo atribuído a práticas artísticas que acontecem fora de espaços expositivos – seja *arte pública*, *arte no interesse público* ou *novo gênero de arte pública* – compreende-se que tais processos tratam das interseções do contexto artístico com outras dinâmicas sociais. São relações que, certamente, podem ser abordadas a partir de diferentes pontos de vista e por meio de distintos percursos. Este texto procurou constituir um breve apanhado destas relações em torno do pensamento sobre a cidade.

[49] FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** The MIT Press. London; 1996.





# **Contradição e ambivalência** idéias sobre esfera pública em práticas artísticas no Brasil

A modernidade consistiu no projeto europeu iluminista que visava o desenvolvimento de um pensamento racional por meio do domínio científico da natureza, com a finalidade de emancipação do homem<sup>1</sup>. Segundo David Harvey, tal projeto entrou em foco durante o século XVIII e para realizá-lo foram desenvolvidas “a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna delas”<sup>2</sup>. Para a realização do projeto de modernidade, o *espaço público* possuiu um papel central: consistia no palco de um modelo social e político que permitiria o exercício da democracia na cidade.

Os ideais modernos passaram a fazer parte do contexto brasileiro de modo distinto, em relação ao contexto histórico no qual foram criados. Não foram pensados, elaborados ou amadurecidos por meio de experiências sociais vividas no Brasil, afinal, não houve participação popular. A modernidade foi introduzida no Brasil por uma elite econômica sem motivação de caráter coletivo, atendendo ao que a elite considerava adequado aderir para participar de “tendências” internacionais. Da mesma maneira, esta minoria privilegiada forjou a criação de Estados democráticos sem conferir mudanças verdadeiramente estruturais no Brasil. Foi realizada uma “maquiagem” sob o argumento de inclusão de setores excluídos socialmente, que induziu uma relação de dependência, antes escravocrata e posteriormente de natureza clientelista, algo que permanece até os dias de hoje em diferentes regiões do país.

Naturalmente, tais operações da elite resultaram em experiências pouco coerentes e bastante visíveis, como no texto de Roberto Schwartz (2000) sobre Machado de Assis. Schwartz se refere à tentativa da elite, no final do século XIX, de incorporar no Brasil os anseios liberais que estavam em pauta nos países

[1] HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 23.

[2] Idem. p. 23.



européus, mas que explorava o trabalho escravo, entre outras coisas<sup>3</sup>. Em outras palavras, é possível dizer que a modernidade se apresentou no Brasil como algo “pronto” e, quando confrontada com o contexto local, foi absorvida e reelaborada de uma maneira particular. Não é demais lembrar que este panorama já foi entendido de uma maneira hierárquica, como se a participação plena do processo de modernização fosse um objetivo a ser alcançado universalmente, gerando um sentimento de atraso em países, como os latinos americanos. Atualmente, compreende-se essa relação de maneira relativizada. Segundo Nestor Garcia Canclini (2006), a modernidade pareceu conciliar contradições vividas no contexto Europeu com um suposto sucesso, no entanto, sua fragilidade se revelou quando exposta às especificidades latino americanas:

Se o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica mas o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições seu cruzamento gera?<sup>4</sup>

Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos? Não tivemos uma industrialização sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrária, nem uma organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material que, conforme lemos de Kant a Weber, teria sido transformado em senso comum no Ocidente, o **modelo de espaço público** onde os cidadãos conviveriam democraticamente e participariam da evolução social.<sup>5</sup>

As diferenças são claras. E se a modernidade é algo que não se realiza completamente no contexto latino americano, conseqüentemente, muitos de seus elementos, como a idéia de *espaço público*, também se tornam apenas parâmetros de um modelo que não se aplica em sua plenitude em nosso continente. Daí a questão: como entender *espaço público* no Brasil? Esta resposta está em constante transformação. O interesse deste trabalho não é tentar descobrir se os tipos de relações que culminaram no conceito de público são ou foram experimentados em algum momento no Brasil da maneira como foi idealizada. Esta tarefa reafirmaria a suposta hierarquização que privilegia a cultura eurocêntrica. O esforço é compreender como essas diferenças contribuíram para as *nossas* produções do conceito de espaço público.

É fundamental reconhecer a dificuldade e complexidade desta tarefa e,

[3] Numa passagem em que fala sobre a prática do favor na sociedade brasileira, Roberto Schwarz escreve: “*Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas – as idéias mais adiantadas do planeta, ou quase, pois o socialismo já vinha à ordem do dia – e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção*”. SCHWARTZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 26.

[4] CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006. p. 73.

[5] Idem. p. 74.

principalmente, alertar que esta pesquisa não tem a pretensão de realizá-la completamente. A proposta é examinar algumas noções de espaço público no Brasil, tendo como elemento norteador o contexto artístico, meio onde foram produzidos marcos importantes para a formulação de uma modernidade brasileira.

### Sobre uma idéia de Brasil: um espaço público

Um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justiça, o que em parte se deu (...). Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve um modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos.<sup>6</sup>

113

O entendimento do que seria a cultura brasileira foi algo intensamente debatido na primeira metade do século XX – um processo detonado, quando o país passou por uma série de transformações modernizadoras sem correspondências significativas no contexto cultural. O fato é que esse descompasso tornou mais visível a forte herança colonial e a dependência do modelo europeu. Artistas, escritores, pensadores, sociólogos encararam a empreitada de compreender quais as características que definiriam uma cultura brasileira, que foi fundamental para o entendimento sobre a idéia de espaço público no Brasil na época e nos dias de hoje.

A idéia de *contradição* permeia muitas das leituras sobre o que configuraria a cultura brasileira. Esta idéia é apontada, principalmente, pela relação conflituosa entre o desejo de participação do mundo moderno e a realidade vivida pela população. Já na primeira metade do século XX, sob o olhar da sociologia, alguns autores, que contribuíram para a investigação sobre a formação do país e dos aspectos culturais brasileiros, abordaram a *contradição* como elemento para identificar alguma unidade sobre o que seria *brasileiro*. Atualmente, se percebe que esta reflexão sobre o entendimento da cultura brasileira da época funcionou “*como elemento de integração, num sistema cultural e político maior, de forças antagônicas, dissolvendo as contradições que poderiam alterar as condições do controle social*”<sup>7</sup>. Desta maneira, pode-se entender que a idéia de uma *contradição* é identificada para, de alguma forma, ser conciliada, resolvida, superada: algo que revela uma percepção sob a perspectiva moderna.

\*

O autor pernambucano Gilberto Freyre foi um dos primeiros autores que tentou criar uma definição de cultura brasileira. Em sua obra mais conhecida, *Casa*

[6] SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2000.

[7] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed 34, 2008.

*Grande e Senzala*, publicada em 1933, Freyre desenvolve um ensaio, no qual aponta a importância da *unidade familiar* nos anos de colonização do território nacional. Segundo ele, naquela época, a sociedade se estruturava basicamente por meio de uma economia agrária, com exploração do trabalho escravo de negros e índios, organizada em torno da casa-grande, como um pequeno universo. Durante muitos anos, esta célula de sociabilidade foi o lugar de interação entre o português, o índio e o negro. Neste espaço, foram sedimentadas relações de poder que iam além de uma estrita exploração do trabalho: constituíam uma complexa configuração patriarcal que contribuiu para uma maior miscigenação das raças que, segundo o autor, se repetia em diversas regiões do país.

É importante destacar a importância do trabalho de Gilberto Freyre. Sua abordagem sobre a história do Brasil passou a considerar o negro e o índio como elementos tão importantes quanto o português na sociedade brasileira. O autor rompeu com a separação de classes em raças, que era tida como natural até então. Sabe-se que atualmente não é difícil encontrar críticos que questionem a obra que Freyre construiu. Sua postura é considerada ambígua por ainda possuir uma visão “senhorial” do mundo, embora esteja defendendo a idéia de democracia racial<sup>8</sup>. Compreendo que este entendimento de “senhorial” pode ser configurado aqui como “moderno”. Trata-se de um olhar que ainda privilegia algo que não se constitui completamente no Brasil. Por isso, o importante no contexto desta pesquisa é salientar a *forma* como Freyre elabora suas hipóteses, que definem apenas um modelo de cultura brasileira e que discutem a reflexão realizada pelo autor, na qual o objetivo é sintetizar uma característica que dê conta da totalidade. Neste sentido, o *conteúdo* que Freyre produziu sobre *contradição* será tomado como uma questão possível para pensar sobre a *configuração patriarcal da família*.

Tal forma de relação de poder, baseada numa organização familiar na qual o chefe é investido de poderes praticamente inquestionáveis, teve continuidade mesmo quando membros da elite econômica passaram a ocupar cargos privilegiados no Estado. Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, publicado em 1936, destaca esta circunstância e aponta suas incoerências. Segundo o autor, a condição fundamental para que o Estado possa existir na sociedade é a transgressão do núcleo familiar<sup>9</sup>. Para Sergio Buarque, espaços domésticos e públicos no Brasil são confundidos pela elite, gerando a impossibilidade de identificar qualquer dimensão pública que constitua o Estado brasileiro. Mais adiante, em outro texto do mesmo livro, intitulado de *O Homem Cordial*, Sergio Buarque conclui que no Brasil a constituição de relações patriarcais acarretam em “*um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos até hoje*”. Para ilustrar, aponta que cargos do Estado eram decididos de acordo com relações pessoais de intimidade ou preferência, independente de competência ou qualidade técnica – circunstância que se reproduz até hoje, como em casos de nepotismo, que envolvem diversos políticos do país.

[8] MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed 34, 2008.

[9] HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 141.

Uma das justificativas para esta dissolução de limites entre público e privado seria o temperamento do brasileiro: hospitaleiro e generoso. Sergio Buarque define a *cordialidade* como um elemento característico de nossa sociedade. No entanto, tal característica não pode ser entendida como reflexo de boas maneiras, mas sim, como uma inadequação do brasileiro em estabelecer relacionamentos que não permitam um contato mais familiar. O homem “cordial” precisa de alguma possibilidade de intimidade e suas formas de socialização não contemplam qualquer dimensão pública moderna:

Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar as mudanças que tais condições lhe imporiam. Na verdade, a ideologia imperial do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. (...) A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido.<sup>10</sup>

115

É interessante estabelecer aqui uma ligação entre essa idéia de cordialidade no convívio público, sustentada pelo desejo de laços de afetividade nas relações sociais, com o papel do *favor* que Roberto Schwartz elabora a partir da obra de Machado de Assis. Schwartz escreve este texto em 1977 e por isso possui outra percepção sobre cultura brasileira, de maneira quase oposta aos primeiros autores, que serão tratados mais adiante. O importante aqui é reforçar a idéia de contradição. Schwartz escreve sobre a elite brasileira do final do século XIX, que reconhece a “superioridade” européia e, por isso, se esforça em importar ideologias. Contudo, as adaptações dessas ideologias se dão de maneira complexa, pouco coerente e na maioria das vezes contraditória. Exemplo disto seria a adoção das idéias liberais enquanto ainda havia escravidão no Brasil. No dilema entre criar uma imagem de elite liberal e acabar com a escravatura, a prática do favor é adotada e reforçada na sociedade. Esta foi a forma encontrada para manter de algum modo o controle do poder. O favor se tornaria nossa “mediação quase universal”<sup>11</sup>. Pode-se perceber novamente o enorme descompasso entre ideais modernos europeus e as contradições do contexto brasileiro. São formas diferentes de se adotar uma mesma ideologia por razões muito elementares. “As idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis”<sup>12</sup>.

Além dos conteúdos levantados por tais pensadores, a atenção do trabalho se volta principalmente para a *forma* do discurso criado por Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda. Investida de uma carga crítica em relação ao projeto de modernidade no Brasil, a construção simbólica de Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda continua a se caracterizar pelo uso de parâmetros modernos. A ênfase nas contradições que marcam o contexto brasileiro e provocam a impossibilidade de realização do projeto moderno no Brasil não impede o emprego

[10] Idem, p. 160.

[11] SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

[12] Idem.

de uma interpretação única da cultura. A tentativa de definição do que seria o “povo brasileiro” é claramente utópica, pois muitas vezes são desconsideradas as nítidas diferenças que marcam as várias regiões do país. O tratamento universalista procura justamente condensar a multiplicidade cultural a uma só forma de entendimento: seja na criação do conceito de democracia racial ou na concepção do homem cordial que definem a sociedade brasileira. Esta perspectiva visa sintetizar um padrão de cultura que supere as contradições. É como se todos compartilhassem as mesmas referências, pressupondo um modelo de esfera pública que também procura dar conta de uma totalidade.

\*

A década de 1930 no Brasil, que compreendeu a publicação das obras citadas de Sergio Buarque e Gilberto Freyre, foi marcada também por um maior interesse em acentuar o caráter social da arte<sup>13</sup>. Tratar de uma possível identidade nacional foi tarefa adotada por artistas plásticos e arquitetos modernistas, revestidos de uma verdadeira fé na capacidade revolucionária de suas investigações. Isto foi determinante para a criação de obras com traços de monumento que pudessem ser apresentadas em espaços representativos do poder nas cidades. Por isso, um problema que se manifesta nesse contexto é a forma como tal produção cultural foi resignificada no âmbito político.

É fundamental lembrar que o ano de 1934 marca o início do governo de Getúlio Vargas, com o programa autoritário e centralizador que culmina no fechamento do congresso nacional e a implantação do Estado Novo, em 1937. Naquele momento, existia uma clara confluência de interesses quando o assunto era a discussão de uma identidade nacional. O populismo, para se firmar de maneira estável, precisa consolidar a idéia de nação, simbolizando o povo como um gigantesco corpo homogêneo, que compartilha uma identidade comum. Esta construção simbólica se torna um parâmetro “oficial”, produzindo um ideal de cultura generalizante. Foi esta a razão pela qual, em algumas situações, o governo incentivou e investiu na execução de obras modernistas. O desejo de modernidade intelectual dos artistas e pensadores criava a imagem de modernização econômica, tão importante para o Estado, que servia como forma de propaganda para o sentimento nacionalista.

Mas não seria justo afirmar que artistas e arquitetos modernos trabalharam em obras oficiais do governo para afirmar o pensamento político autoritário vigente. O que se argumenta sobre a atuação destes é uma condição de troca, onde poderiam “dispor de um espaço próprio de trabalho, a partir do qual poderiam divulgar o conteúdo revolucionário de que suas obras seriam portadores”<sup>14</sup>. Para o crítico de arte e arquitetura Mario Pedrosa, existe uma contradição que não se supera entre o entendimento de democracia contido na nova arquitetura moderna e o desejo de imponência da ditadura, embora os arquitetos continuassem sustentando que as

[13] PEDROSA, Mario. *Portinari – De Brodóski aos murais de Washington*. In: **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 13.

[14] Este argumento é apresentado por Annateresa Fabris em texto sobre a atuação de Portinari no Ministério da Educação e Saúde, embora inclua também os arquitetos modernistas. FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 83.

inspirações eram completamente opostas.

Um dos artistas que se envolveu e participou ativamente deste debate foi Candido Portinari. No desejo de investigação da monumentalidade na pintura e da expressividade social da arte, Portinari se dedicou a trabalhar com pintura mural. Para tanto, produziu obras que exploravam a imagem do desenvolvimento econômico para recontar a história nacional. Ainda que por meio de uma operação crítica, incluindo o negro ou o índio como protagonistas, sua pintura interessava ao governo pela forte intenção de sintetizar a história. Além disso, a pintura mural, que já carregava uma imagem social pela experiência mexicana<sup>15</sup>, possuía um apelo popular por se localizar em lugares supostamente mais “próximos do povo”, como numa negação do distanciamento da autonomia que a obra de arte moderna proporciona<sup>16</sup>. Aqui a condição pública da obra é entendida pela facilidade de acesso das pessoas e sua importância para identidade nacional, que idealiza uma identidade única, indicando o espaço público como um lugar que todos acessam da mesma maneira e a partir dos mesmos referenciais. Quando se pensa numa escala menor, de uma cidade ou município, as mesmas estratégias são reproduzidas contextualizando as escalas. O que sem tem, então, é uma arte destinada ao contexto urbano, pensando a esfera pública como um lugar de acesso irrestrito. Por essas e outras razões, Portinari foi convidado para trabalhar no Ministério da Educação e Saúde.

117

A construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1937-1945) é emblemático para o debate sobre o modernismo no Brasil e possui diferentes camadas de leitura que contribuem para esta discussão. A ideia de uma sede para o ministério foi concebida pelo então ministro Gustavo Capanema, que tinha o interesse em criar um marco para representar a modernização do país e também o período de sua administração. Para que realmente acontecesse o projeto, este motivo mais pessoal de marcar na história sua imagem foi decisivo. Foi realizado um concurso para a elaboração do projeto arquitetônico, vencido pelo o arquiteto Archimedes Memória, que levou o prêmio em dinheiro, mas não teve sua obra construída: Capanema considerou o projeto inadequado para os padrões modernos que estava interessado em imprimir e convocou Lucio Costa para realizar um novo estudo. Segundo Mario Pedrosa, o que acontece a partir daí é algo difícil de imaginar sem a grandiosidade de um programa impositivo, para demonstrar a força de um Estado com poderes ilimitados<sup>17</sup>. Lucio Costa se une a Oscar Niemeyer, Reidy, Carlos Leão, Portinari, Burle Marx, com a consultoria de

[15] Com a revolução mexicana de 1910, o movimento popular se uniu aos intelectuais e artistas para a construção de uma nação moderna. Deste modo, a pintura mural passou a ter grande importância, como meio de contato com as massas. Ainda que possuísse referências da arte moderna européia, a produção desses murais tinha um caráter narrativo e de natureza populista. Dois dos seus principais representantes são José Clemente Orozco (1883-1949) e Diego Rivera (1886-1957). ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

[16] Segundo Canclini, “essa especialização (dos campos simbólicos na modernidade) acentua a distância entre a cultura profissional e a do público, entre os campos científicos ou artísticos e a vida cotidiana”. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006. p. 33.

[17] PEDROSA, Mario. Arquitetura moderna no Brasil. In: **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 259.

Le Corbusier para realizar o projeto. A equipe reúne conceitos de Corbusier como uso do *brise-soleil* e o térreo com pilotis, integrados com as características climáticas e paisagísticas do local, tornando o projeto uma referência para a arquitetura moderna no Brasil.

A experimentação arquitetônica moderna no Brasil tem sua maior expressão com a construção de Brasília. A transferência da capital nacional do Rio de Janeiro para o planalto central era um desejo alimentado desde a independência do país<sup>18</sup>. Contudo, após muitos anos de um longo processo de estudos, análises e discussões, sua construção se inicia com o então presidente Juscelino Kubitschek, que promete finalizá-la em tempo recorde. Mário Pedrosa, em um texto escrito na época da realização de Brasília, considera esta decisão de Juscelino “imatura”, e afirma que a rapidez para a construção da cidade é fruto de uma prática populista do presidente. O autor aponta que existe uma **contradição** ao se construir uma capital tão distante das principais aglomerações urbanas e questiona se esta seria uma forma de “tomada de posse” do território ou “proteção” e isolamento do centro administrativo.

Para Pedrosa, seria anacrônico realizar uma obra de tal porte e importância coletiva, em função desta “tomada de posse” – atitude compreendida como parte de outro momento histórico (colonial) pelo qual o país já teria passado. De todo modo, em um texto de 1957, ainda que entenda a construção de Brasília como contraditória e anacrônica, o autor considera que o projeto urbanístico concebido por Lucio Costa consegue “solucionar” as contradições. Pedrosa afirma que Lucio Costa “*aceita a incongruência inerente ao programa*” e propõe um uma combinação entre a experiência colonial da tomada de posse – sinal da cruz – e uma concepção moderna e utópica – avião.

Os políticos que a querem, já e já, a querem agora para dela usufruir prestígio, vantagens, riquezas, poder. Na realidade, querem Brasília tal como hoje se acha o Brasil. Querem Brasília com alvoroço, mas horrível, gulosamente no *status quo* atual. Desejam-na até como instrumento de sua política. Eis por que o seu programa foi formulado, com já o dissemos, de modo contraditório, entre “prematuro” e “anacrônico”. Para preservá-la da peia dos interesses criados ou investidos, para colocá-la acima das conjunturas atuais, era preciso que edificasse uma mentalidade outra que a rasteira, a mesquinha ou a objetiva mentalidade oportunista hoje dominante no cenário nacional: a mentalidade revolucionária dos utopistas. Pois, na verdade, para ser-se realista, para que alcance Brasília seus objetivos finais, é preciso considerá-la como uma utopia para a qual marcham os homens de boa vontade, os melhores ou todo um grupo social. Uma utopia tal como a concebeu Lucio Costa.<sup>19</sup>

[18] PEDROSA, Mario. Introdução à arquitetura brasileira - II. In: **Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 259.

[19] Idem. p. 310-311.

É inegável a contribuição das qualidades técnicas e formais da arquitetura modernista no Brasil, desde aprimoramento do *brise-soleil* às experimentações que Niemeyer realizou com a forma. Certamente, esta arquitetura alimenta até hoje um certo imaginário internacional sobre o Brasil, um país “condenado” ao moderno<sup>20</sup>. Mas sabe-se que esta não é a única forma de entender uma possível cultura do país. Portanto, vale ressaltar aqui que tais compreensões de uma cultura brasileira visaram compreender as contradições que marcam o país para tentar resolvê-las num ato utópico, numa operação similar às comentadas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. São características que possibilitam a difusão de uma concepção de espaço público como um único espaço compartilhado, onde se abre mão de certos vínculos de identidade em função de outros elegidos como oficiais para pertencê-lo. Posteriormente, principalmente a partir dos anos 1960, muitos artistas procuraram não conciliar as contradições dadas, mas operar de outro modo para subvertê-las. O ponto de vista se altera e o que era entendido como problema se transforma em potência.

### Sobre outras idéias de Brasil: mais esferas públicas

É preciso entender que uma posição crítica implica inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já valores absolutos tendem a castrar quaisquer liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos, paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.<sup>21</sup>

Este trecho do texto *Brasil Diarréia* (1970), de Hélio Oiticica, revela uma outra abordagem da cultura brasileira, encarando de maneira distinta as *contradições* identificadas como um traço característico da sociedade. Esta outra forma de compreensão considera tais *contradições* como uma condição dada a priori, no entanto, não se empenha em conciliá-las, ou resolvê-las. Ocorre que as incoerências existentes passam a ser esgarçadas e provocam atuações realizadas de maneira *ambivalente*.

Esta é uma postura adotada por artistas, principalmente, a partir da década de 1960, caracterizada como um momento histórico no qual se percebe uma crise de valores em diferentes campos, como a arte, a arquitetura, a literatura e

[20] Idem.

[21] OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*, 1970. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.



a filosofia<sup>22</sup>. Costuma-se denominar este período como o início do pós-modernismo. Ainda que se saiba da discussão existente em torno da nomeação deste período, na tentativa de caracterizar se vive-se uma continuidade da condição moderna ou se na realidade existe algo que a supera. Esta complexa discussão não é o foco deste trabalho e o que vale considerar é que de fato neste período muitos parâmetros considerados até então universais foram colocados em dúvida, dado que trouxe para o debate outras maneiras de entender a cultura. É nesse momento, que ganham forças as perspectivas, que questionam a aplicação de ideais racionais e funcionais, pautados no avanço tecnológico. Surgem daí, as preocupações ecológicas, uma maior conscientização pela paz, assim como revisões das segmentações sociais, como nos movimentos feministas e de consciência negra. Estas transformações provavelmente são mais fáceis de identificar no contexto americano ou europeu, mas, seguramente, se deram com efeito em muitos países considerados periféricos.

120 Importante lembrar que no Brasil, este período coincidiu com o golpe militar que resultou no regime ditatorial. Foi numa soma da crise do pensamento moderno a esta situação repressiva do Estado que apareceram diferentes modelos de espaços públicos no país; juntamente ao processo de democratização que se seguiu. Como uma válvula de escape, surgiu a necessidade de organização entre as pessoas, no sentido de criar algum vínculo social ou sentimento de pertencimento que não estivesse diretamente ligado ao Estado<sup>23</sup>. Formaram-se associações livres da idéia de espaço público oficial. Segundo Sergio Costa em *As cores de Ercília*, desta circunstância surge, no início da década de 1970, no Brasil, o interesse pelo conceito de sociedade civil. Tal mobilização se deu como uma “*plataforma de sustentação fundamental para o projeto de oposição ao regime militar*”<sup>24</sup> Segundo o autor, não existiu um esforço de elaboração teórica para o resgate deste conceito, tratou-se da necessidade de alguma organização entre atores sociais como forma de resistência à ditadura.

Esta mudança não significa que o surgimento destes outros modelos de esfera pública substituem outros já estabelecidos, como em uma linha do tempo evolutiva. O que ocorre é uma soma ou sobreposição das diferentes noções, ainda que resulte em algo ainda mais contraditório. Esta conjuntura sugere maior consciência de que convivem, no mesmo país ou na mesma cidade, diferentes formas de compreensão da cultura e do espaço público. Esta é a perspectiva assumida por alguns artistas naquele momento. Se por um lado, a idéia de *contradição* não consegue mais resumir as características culturais do país, por outro, ela não é simplesmente abandonada, continua sendo reconhecida. O que se modifica é a postura diante dela, passando-se a assumir a *contradição* não somente como problema, mas como condição, levando a agir de maneira *ambivalente*. Em outras palavras, a ambivalência é necessária para lidar com diferentes esferas públicas, numa constante negociação entre elas. Uma destas esferas é o contexto artístico,

[22] HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 23.

[23] COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

[24] Idem.

por isso tais condições são trazidas para o próprio processo de trabalho.

Dentro de uma concepção moderna de arte, considera-se possível separar uma provável dinâmica interior do objeto artístico de seu contexto. Esta separação, conforme foi abordado no primeiro capítulo, segundo os estudos de Rosalind Krauss, atribuiu ao objeto artístico um caráter autônomo, e o permitiu ser exposto em qualquer lugar sem sofrer influência de seu contexto. De todo modo, esta é apenas uma das formas possíveis de leitura do objeto artístico, pois sabe-se que muitos artistas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, exploraram, responderam, questionaram e radicalizaram esta separação, a partir do momento histórico de crise que viveram, reivindicando a necessidade de outras abordagens sobre práticas de arte.

No Brasil, a crítica ao objeto artístico moderno também se realizou. No entanto, existem razões para acreditar que de uma maneira específica. Enquanto em países considerados centrais as principais elaborações – como no minimalismo – se dão a partir de uma radicalização da “interioridade” da obra, no caso do Brasil, as condições externas parecem ter sido mais decisivas. É possível perceber isto na obra e em outros materiais deixados pelos próprios artistas, como o texto de Cildo Meireles, escrito em 1970 para ser apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”:

#### ARTE-CULTURA

Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte não mais como percepção de objetos artísticos, mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.

1. Projeto Coca-Cola: gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação.

2. Projeto cédula: gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação.<sup>25</sup>

Existe uma nítida preocupação social no texto de Cildo, característica decisiva para se pensar a arte brasileira a partir da segunda metade do século XX. Helio Oiticica, um artista que contribui para compreendermos as costuras da arte no meio social, estendeu também sua obra para uma produção textual e teórica, deixando bastante material a ser estudado. Quando Oiticica escreve o texto *Esquema*

[25] Meireles, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

geral da Nova Objetividade (1967) para o catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, MAM), muitas das questões tratadas aqui neste texto estão postas lá como problemas.

Oiticica já define como característica única dos movimentos artísticos no Brasil uma “*vontade construtiva geral*”. Sua argumentação abarca desde a noção de Antropofagia, de Oswald de Andrade, até os movimentos concreto e neoconcreto. Para ele, “*aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva*”. O artista dá continuidade ao texto com a pontuação de outras características importantes para pensar a arte no Brasil. Todas indissociáveis das suas investigações plásticas, como o problema da participação do observador e a tendência para uma arte coletiva. Interessante perceber no texto de Oiticica, que sua crítica sobre a autonomia do objeto de arte no contexto brasileiro passa também por uma questão social.

122

Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas.<sup>26</sup>

As obras e textos de Cildo Meireles e Hélio Oiticica revelam a *resposta* política destes artistas. Percebe-se, com as considerações dos textos tomados como referência acima, que embora ambos demonstrem comprometimento com o campo artístico, a preocupação com o contexto político mais amplo é crucial para a organização de suas proposições.

\*

Contraditoriamente, no Brasil viveu-se um processo ditatorial, que contribuiu para o aparecimento de diferentes noções de esfera pública. Com a ampliação do poder militar, as liberdades dos cidadãos foram reduzidas, as formas de resistência foram articuladas sem a mediação de instituições. Como foi dito anteriormente, o conceito de sociedade civil surge naquele momento como uma das saídas de organização social sem a participação do Estado<sup>27</sup>.

Mas como se dão estas diferentes esferas públicas e que relação possuem com os trabalhos artísticos? Retomando como referência o texto de Sergio Costa, a partir do período ditatorial seguido pelo processo de democratização do Brasil até os dias de hoje, as dimensões da construção do espaço público no Brasil poderiam ser reunidas principalmente em torno de três grupos: 1. os meios de comunicação de massa, 2. a construção da sociedade civil, e 3. a preservação dos espaços comunicativos primários, que compreendem os sistemas de interação

[26] FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

[27] COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

mais simples no cotidiano<sup>28</sup>. Para o autor, os três grupos representam “*evidências de que as situações-problema captadas e condensadas no mundo da vida são de fato levadas à órbita pública*”<sup>29</sup>.

Segundo o autor, existem duas formas de entender a esfera pública atualmente no Brasil. Uma considera a impossibilidade de existir esfera pública: trata-se de entender o governo, os políticos, os partidos políticos como protagonistas sociais que definem quais assuntos devem ser discutidos. Neste caso, a população é considerada apenas uma audiência que não possui qualquer participação nas decisões tomadas, e os meios de comunicação são considerados ferramentas de manipulação. Esta visão seria, para o autor, questionável, pois a segunda forma, que ele entende como mais adequada, considera que outros espaços de comunicação possuem fôlego para constituir esferas públicas de fato. Nessa perspectiva, a mídia continua a possuir um papel central na tematização dos assuntos, contudo, seu poder de decisão não é considerado absoluto.

Costa acredita que os meios de comunicação no Brasil são permeáveis às questões produzidas e lançadas pelos espaços comunicativos primários. O autor chega a ressaltar o caráter ambivalente da mídia, pois precisa lidar com “*visões de mundo dos produtores culturais, a demanda do público e os interesses dos proprietários dos meios*”<sup>30</sup>. Nesta visão, além da mídia, tanto sociedade civil como espaços comunicativos primários contribuem para a construção de diferentes espaços públicos no Brasil.

Para Mário Pedrosa, a arte é o exercício experimental da liberdade<sup>31</sup>. Assim, pode-se afirmar, seguramente, que a produção artística brasileira vem sendo um campo importante para produção e reflexão simbólica das diferentes noções de espaço público reunidas acima. Uma melhor visualização deste panorama pode ser feita com a aproximação dos três modelos classificados por Sergio Costa e exemplos de propostas de artistas brasileiros atuantes principalmente nas décadas de 1960 e 1970, quando surgem tais modelos. Não se trata de analisar especificamente nenhuma obra, nem justificar suas relações com o contexto cultural por meio de uma classificação científico-sociológica que resulte em possíveis reduções destas obras, afinal, compreende-se que cada projeto possui diferentes camadas de leitura, a tentativa é reconhecer exemplos de práticas artísticas nas quais essas noções de público no Brasil foram criadas, negadas, questionadas, tensionadas.

Seguindo a mesma ordem dada anteriormente, início a leitura com os *meios de comunicação em massa*. Considerando o crescimento da importância da mídia nos últimos anos no país, encontram-se diferentes formas de reflexão e experimentação por meio de propostas artísticas. Pode-se identificar tanto experiências que subvertem os meios de comunicação para sua realização, como situações que ganham visibilidade por acontecerem no próprio meio. O grupo paulistano *3nós3*, formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França é um exemplo

[28] Idem.

[29] Idem.

[30] Idem.

[31] PEDROSA, Mário. In: AMARAL, Aracy. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986,

fundamental de artistas que passam a explorar o espaço da mídia para realizar efetivamente seus trabalhos. Segundo Ramiro, “*se a existência física de nossos trabalhos no espaço urbano era extremamente fugaz, a sua permanência como ‘matéria jornalística’ nos meios de comunicação era bem maior*”. Esta proposta foi explorada no trabalho *Ensacamento* (1979)<sup>32</sup>. Durante uma madrugada, os artistas circularam pela cidade cobrindo com sacos de lixo a cabeça de estátuas/monumentos públicos. Logo na manhã seguinte, foram realizados vários telefonemas para as redações de jornais, “perguntando” o que estava acontecendo<sup>33</sup>. Muitos periódicos noticiaram o acontecimento, chegando, inclusive, a torná-lo capa de um deles. Neste sentido, pode-se pensar que os meios de comunicação são entendidos como um dos espaços públicos possíveis para a construção de um discurso.

Ainda no percurso do *3nós3*, há outro exemplo desta relação com a imprensa, no trabalho *A categoria básica da comunicação* (1979), quando os artistas fizeram um “artigo-intervenção” publicado na *Folha de São Paulo*. “*O texto era uma colagem de frases escolhidas aleatoriamente em diversos livros de história da arte, semiologia*”, dando a idéia de um texto complexo, mas que não informava nada, segundo Mario Ramiro.

Outra circunstância bastante produtiva, que vale lembrar na relação da arte com a mídia impressa, são os materiais divulgados nos cadernos de cultura. Episódios difíceis de imaginar hoje em dia foram postos em prática, como a publicação do *Manifesto neoconcreto* (1959), no *Jornal do Brasil*. Além de publicar textos de crítica de arte de autores como Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, o jornal tinha o projeto gráfico de Amílcar de Castro, de caráter experimental. Atualmente, muitos artistas continuam explorando este espaço, principalmente com a pluralidade de publicações e facilidade de acesso a meios como a internet.

Dando continuidade às outras dimensões de construção do espaço público no Brasil, encontra-se a *formação de espaços públicos por meio da construção da sociedade civil* – trabalhos artísticos com duas maneiras de abordagem: uma, por meio da criação de espaços organizados pelos próprios artistas, seja na constituição de coletivos, na organização de publicações ou na articulação de exposições, *happenings* e eventos; e a outra, que está relacionada ao que diz respeito à criação de visibilidades de grupos tradicionalmente entendidos como minorias.

Cildo Meireles se destaca por ter chamado esta tarefa para si. Em *Zero Cruzeiro*, o artista cria notas de dinheiro imprimindo a imagem de um índio, assim como utiliza a fotografia de um louco em outras cédulas, jogando com noções de valores instituídos. A figura do índio aparece nas cédulas, mas é em *Cruzeiro do Sul* que se percebe um direcionamento maior do artista para a questão. Numa sala grande e vazia, é colocado um minúsculo cubo de madeira medindo 9 x 9 x 9mm, feito com duas partes iguais de pinho e carvalho, madeiras que, juntas, geram fogo e por isso são sagradas para os índios. Fica evidente o desejo de deslocar o olhar do espectador, como possibilidade de instaurar um outro modo de se relacionar com esta cultura.

[32] **3NÓS3: O que está fora se expande.** Texto de Mário Ramiro publicado na revista *Parachute*, nº116, numa edição especial sobre São Paulo, 2004.

[33] Palhares, Táisa. Anarquismo Construtivo [?!]. In: Revista Número um. São Paulo, 2003.

Sobre a construção de espaços mediados pelos artistas, vale trazer uma reflexão atual sobre o assunto:

Na construção efetiva de sua manobra de intervenção frente ao circuito, tal artista somente pode aspirar a qualquer grau mínimo de autonomia (ou seja, o resguardo de sua capacidade de deslocamento) se compreender seu fazer como um conjunto de práticas, como as percebe como co-extensivas às práticas do agenciamento, da curadoria e da crítica.<sup>34</sup>

Para Ricardo Basbaum, esta é uma condição do artista contemporâneo, que não deseja assumir um papel passivo em relação às dinâmicas do circuito de arte. Tal postura, considerada fundamental atualmente, fez parte do universo de diversos artistas, mas não de forma tão objetiva. Foram muitas as experiências no Brasil, em que artistas passaram a se dedicar não exclusivamente ao trabalho em si, mas também às formas de produção, circulação e reflexão de um contexto para o trabalho. Sobre grupos e coletivos, cito colaborações como o *Grupo Ruptura* (São Paulo, 1952)<sup>35</sup>, *Grupo Frente* (Rio de Janeiro, 1954)<sup>36</sup>, *Grupo Rex* (São Paulo, 1966)<sup>37</sup>, *3nós3* (São Paulo, 1979)<sup>38</sup>, e, mais recentemente, o *Grupo Camelo* (Recife), o *Linha Imaginária* (São Paulo), *Rés-do-chão* (Rio de Janeiro), *Atrocidades Maravilhosas* (Rio de Janeiro), *Rejeitados* (Sem cidade específica), *Laranjas* (Porto Alegre), *Moluscos Lama* (Recife), *Entorno* (Brasília) e *Transição Listrada* (Fortaleza).

Vale destacar também algumas experiências que não são entendidas exatamente como grupo, mas organizações independentes que constituem um importante lugar de aglutinação de artistas que, por um lado, possuem uma ação efetiva no sistema cultural de suas cidades e, por outro, reverberam no circuito artístico nacional. É o caso do *Alpendre* (desde 1999), em Fortaleza; *Torreão* (desde 1993), em Porto Alegre; e *Capacete* (desde 1998), atuante no Rio de Janeiro e em São Paulo. Há também as publicações de arte que são editadas desde a década de 1950, muitas vezes entendida como o próprio trabalho. Dentre elas: a *Malasartes*<sup>39</sup> (1975-76), *A parte do Fogo*<sup>40</sup> (1980), *Nervo Óptico*<sup>41</sup> (1976-1978), Revista

125

[34] Texto apresentado no Seminário *Marcel, 30*, por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo.

BASBAUM, Ricardo. *Deslocamentos Rítmicos: O artista como agenciador, como curador e como crítico*. In: 27. **Bienal de São Paulo: Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

[35] O Grupo Ruptura é formado em 1952, pelos artistas Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro.

[36] O *Grupo Frente* é formado pelos artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson.

[37] O *Grupo Rex* é formado por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros,

Nelson Leirner, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser.

[38] *3nós3*, formado por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França.

[39] Entre editores integrantes da Revista *Malasartes* estão: Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Waltércio Caldas e Cildo Meireles.

[40] Publicação-intervenção que contou com: Cildo Meireles, José

Resende, João Moura Jr, Paulo Venancio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas.

[41] O impresso do Grupo *Nervo Óptico* idealizado por: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

*Urbânia*<sup>42</sup> (desde 2001) e a Revista *Número*<sup>43</sup> (desde 2003). Também se destacam neste contexto os sites *Fórum Permanente*<sup>44</sup> e *Canal Contemporâneo*<sup>45</sup>, cada um com um modo diferente de operar.

Ao se tornar mais complexo, o sistema da arte entrelaça cada vez mais os modos de atuações dos artistas. É importante perceber que as atividades que não estão relacionadas diretamente ao objeto artístico não são hierarquizadas e postas em um patamar inferior. Jailton Moreira, artista que juntamente com Elida Tessler, coordena o Torreão em Porto Alegre, esclarece como relaciona suas práticas em torno da produção artística:

Hoje vejo tudo isto como uma coisa só. Até como maneira de pensar e atuar, sem hierarquizar a produção artística, a orientação em arte e o trabalho de curadoria. Todas as três são vias de acessos diferenciadas para abordar, de forma parcial, um campo imenso do qual nunca se tem uma visão plena. Não estou afirmando que são a mesma coisa ou que estão submetidas aos mesmos sistemas de legitimação.“(...) “Penso que o artista moderno, de uma forma geral, quando se aventurava pelo campo da crítica, não negligenciava o alvo de sua preferência que era, sem dúvida, o produto do seu processo artístico. Para os artistas que hoje enfatizam uma reflexão de arte enquanto sistema, fica difícil precisar os limites em que esta ocorre. Este embaralhamento, muitas vezes faz parte de suas poéticas.<sup>46</sup>

Conforme abordado no primeiro capítulo, os *espaços comunicativos primários* dizem respeito a um processo diferente das outras características agrupadas anteriormente. Eles são as mais simples formas de interação no cotidiano, como a conversa com outra pessoa numa banca de jornal. São pequenas esferas públicas onde se formam diferentes maneiras de entendimento da realidade. Apesar de toda uma preocupação com a cidade contemporânea, sob o argumento de que esta estaria minimizando este tipo de interação social – e de fato, muitas transformações conduzem para que estes espaços comunicativos estejam cada vez mais mediados pelo consumo – os *espaços comunicativos primários* existem e continuam a ser potentes na produção de espaços públicos. É uma esfera investigada no Brasil por meio de artistas como Ligia Clark e Helio Oiticica nos anos 1970. Ambos radicalizaram a participação do espectador, incentivando uma postura mais ativa por parte deste em projetos como os *Objetos relacionais* de Ligia Clark ou os *Penetráveis* de Oiticica. A vontade de transformação da realidade produzida por estes

[42] A revista *Urbânia* é uma publicação criada e coordenada por Graziela Kunsch, desde 2001.

[43] A revista *Número* foi criada pelo grupo de discussão e elaboração de textos para as exposições do Centro Universitário Maria Antonia.

[44] *Fórum Permanente*, projeto coordenado por Martin Grossmann. [www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)

[45] *Canal contemporâneo* é um projeto coordenado por Patrícia Canetti. [www.canalcontemporaneo.art.br](http://www.canalcontemporaneo.art.br)

[46] MOREIRA, Jailton. Chat Mostra Rio Arte Contemporânea. In: FERREIRA, Glória (org.).

**Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

—  
Arthur Barrio  
**Situações** [1970]  
Belo Horizonte

—  
Frederico Morais  
Postal da série **Quinze lições sobre arte e história da arte - Apropriações: Homenagens e Equações** [1970]  
Belo Horizonte.

artistas foi operada por um investimento que priorizou a escala do corpo. Ainda que se compreendesse o poder da mídia ou a força da sociedade civil, a dinâmica do sujeito em seu cotidiano continua a ter uma importância efetiva nas transformações sociais. Voltando ao contexto do regime militar, não há como deixar de lembrar da obra *Situações* (1970), de Arthur Barrio<sup>47</sup>. Nela, o artista espalhou pela cidade de Belo Horizonte diversas trouxas ensangüentadas com carne e ossos. Objetos que no contexto dado, aos olhos dos passantes, remetiam às informações que circulavam sobre o assassinato de presos políticos. Pode-se supor que aqueles restos de corpos estariam relacionados ao desaparecimento dos presos. O trabalho só faz sentido quando as informações circulam entre as pessoas. Não só para que se saiba do fato que trouxas ensangüentadas estão aparecendo pela cidade, mas para que se tome conhecimento dos desaparecimentos.

Importante perceber que a ênfase na escala do cotidiano, que compreende os espaços comunicativos primários, foi explorada tanto individualmente pelos artistas como em esforços coletivos, na organização de exposições a partir desta questão. O próprio exemplo do trabalho de Arthur Barrio fez parte de uma exposição com tais orientações. Trata-se de *Do corpo à terra* (1970), organizada por Frederico de Moraes em Belo Horizonte, que compreendeu diferentes aspectos inovadores em exposições de arte no Brasil. A exposição é reconhecida como a primeira no país a convidar artistas para pensarem propostas diretamente no local, e não trazer obras já prontas. Além disso, as proposições ocupariam áreas externas dos espaços expositivos, resultando trabalhos que dialogassem com a dinâmica cotidiana de modo efêmero. O trecho de um texto de Frederico por ocasião da exposição revela o espírito das propostas:

Da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte (proposições) a abertura é sempre maior. O horizonte da arte, hoje, é mais impreciso, ambíguo, provável, porém necessário. Situações, eventos, rituais ou celebrações - individuais ou coletivas - a arte permanece. Contudo, não se distingue do mais nitidamente da vida e do cotidiano.<sup>48</sup>

\*

A noção de espaço público, implicada na produção artística do início do século XX no Brasil é, principalmente, entendida como um lugar universal e acessível a todos e que, além disso, representaria uma identidade nacional. Estas características levaram produções artísticas, inclusive, a serem utilizadas como ferramenta política dos governos autoritários e populistas da época, pelo mesmo desejo de unidade nacional. São contradições que afirmam uma tradicional visão de que o espaço público – assim como o exercício democrático – não se realiza no país.

Com o início da repressão do regime militar, se torna mais evidente, para a

[47] Ver o catálogo da exposição: **Arthur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000/1968**.

[48] MORAIS, Frederico. Manifesto do corpo à terra. In: **Neovanguardas**.

Belo Horizonte: Museu de arte da Pampulha, 2008.



sociedade e os artistas, a necessidade de criação de outros espaços públicos, diferentes de um espaço oficial simbolicamente vinculado ao Estado, que representa uma só idéia de Brasil ou de cultura brasileira. *A mídia, a sociedade civil e os espaços comunicativos primários* seriam as principais dinâmicas de construção destes espaços, segundo Sérgio Costa. Como todo este processo não se dá de maneira evolutiva, é preciso compreender que todas essas distintas formas de entendimento do espaço público se sobrepõem entre si, numa operação de soma.

Enquanto vigorou, a ditadura foi o principal alvo de crítica e resistência no Brasil, algo que, de uma maneira ou de outra, ofuscou a visibilidade de outras questões importantes para o país. Atualmente, sem tal ofuscamento, se torna mais fácil identificar que são muitas as lutas políticas que se entrecruzam e dizem respeito tanto à escala local de uma cidade como a um processo global. O trânsito dos indivíduos entre diferentes contextos é bastante intenso e não é incomum compartilhar formas de pertencimento bastante contraditórias. Portanto, parece inadequado que se idealize em práticas artísticas apenas um modelo de esfera pública e o julgue como o correto. Percebo ser importante considerar as diferentes noções de esfera pública, ainda que contraditórias, e aderir a uma postura múltipla e ambivalente, que possibilite uma negociação entre elas.



# Considerações finais

Ao longo desta dissertação, mantive o esforço em ressaltar a importância da dimensão política da arte – uma questão que move minha produção artística. Para Chantal Mouffe, a arte é uma atividade política, porque reproduz um sentido comum instituído ou contribui para desconstruções críticas.

Esta dimensão política da arte, em contato com diferentes dinâmicas sociais, é detonadora de processos críticos que podem produzir esferas públicas de discussão. Com o propósito de examinar a constituição de tais esferas públicas, tratei de pesquisar experiências artísticas que, ao longo do século XX, promoveram uma maior comunicação entre a arte e outros contextos sociais, atento ao processo de especialização dos campos simbólicos na modernidade que, segundo Nestor Garcia Canclini, acentuou as distâncias entre o meio artístico e seus públicos. Muitas experiências, que atuaram no sentido de reduzir estas distâncias, foram conduzidas por meio de uma aproximação de práticas artísticas com o espaço urbano. Deste modo, muitos artistas constituíram diferentes formas de atuação, ora reafirmando as maneiras instituídas de pensar a cidade, ora confrontando estas maneiras, que manifestaram implicitamente distintos entendimentos de espaço público e esfera pública.

Dentre as diferentes formas de atuação, procurei distinguir as obras que procuram se inserir na dinâmica da vida cotidiana e em seus processos de constituição, sem enunciar imediatamente para seu público que se trata de uma proposição artística. Estas atuações apontam para um entendimento de arte na qual nem a forma da obra nem seus públicos são fixos, mas estabelecem uma constante negociação entre eles. Compreendo que tais propostas investem na importância do que Sergio Costa denomina de espaços comunicativos primários – formas de interação mais simples da vida cotidiana – como formadores de esferas públicas, simultaneamente a outros espaços como a mídia ou o Estado.

Embora me concentre, nesta pesquisa e em minha produção artística, na escala e na temporalidade dos espaços comunicativos primários, com esta investigação, pude perceber que considerar as diferentes noções de público é mais adequado que incorrer no risco de assumir um sentido idealizado, entendê-lo como o único e forçar sua instituição. Mais interessante é manter o esforço em compreender diferentes noções, ainda que sejam contraditórias, e assumir uma postura ambivalente que permita transitar entre elas, não para amenizar suas diferenças, mas para abordá-las criticamente e constituir novas esferas públicas.

# Bibliografia

- ARENDR, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 21.
- ARENDR, Hannah. **A condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BARONE, Ana Claudia Castilho. **Team 10: Arquitetura como crítica.** São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 2006.
- COSTA, Sergio. **As cores de Ercília:** Esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- COSTA, Xavier / HARTRAY, Guido (org.). **Sert. Arquitecte a Nova York.** Barcelona: MACBA, 1997.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari.** São Paulo: Edusp, 1996. p. 83.
- FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil:** Temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art.** Massachusetts: MIT Press, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala:** Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª edição. São Paulo: Global, 2006.
- GIEDION, Siegfried. **Arquitectura y Comunidad.** Buenos Aires, Nueva Visión, 1957
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century.** The MIT Press. London; 1996.
- FLUSSER, Vilém, CARDOSO, Rafael (org.). **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 23.
- HOLT, Nancy (ed.). **The Writings of Robert Smithson.** New York: NYUP, 1996.
- JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.
- JOHNSTONE, Stephen. **Everyday (Documents of contemporary art).** London: Whitechapel and The MIT Press, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KUNSCH, Graziela (Org.). **Urbânia 3**. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Massachusetts: MIT press, 2002.

MILES, Malcom. **Art, Space and the city: public art and urban futures**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed 34, 2008.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona 2008.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

REIS, Paulo. **Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000

STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writing**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona 2008.

#### ARTIGOS

BASBAUM, Ricardo. *Deslocamentos Rítmicos: O artista como agenciador, como curador e como crítico*. In: 27. **Bienal de São Paulo: Seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

ORTELLADO, Pablo. *Espaço público, Esfera Pública*. In: **Da rua, que pintura é essa**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RAMIRO, Mario. **3NÓS3: O que está fora se expande**. Revista *Parachute*, nº116, edição especial sobre São Paulo, 2004.

#### CATÁLOGOS

AULT, Julie. **Felix Gonzalez-Torres**. Nova York e Göttingen: Steidl/dangin, 2006.

JOSELIT, David, SIMON, Joan, SALECL, Renata. **Jenny Holzer**. London and New York: Phaidon Press, 1998.

TSAI, Eugene e BUTLER, Cornelia. **Robert Smithson**. Los Angeles: University of California Press, 2004.

PELZER, Birgit, FRANCIS, Mark, COLOMINA, beatriz. **Dan Graham**. London and New York: Phaidon Press, 2001.

HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo, CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

**Arthur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000/1968**. Paço das Arte, 2001.

**Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de arte da Pampulha, 2008.

**Panorama da arte brasileira 2001** / Paulo Reis, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende. Coord. Ana Paula Cohen. São Paulo: MAM, 2001.

#### TIPOGRAFIA

BLACKWELL, Lewis. **Tipografia Del siglo XX remix**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

#### DISSERTAÇÕES E TESES

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, 2007.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os Sentidos: Uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte**. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2000.

ROCHA, Enrico. **Perguntas Ordinárias em Percursos Existenciais**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**Santiago**. Dirigido por João Moreira Salles, 80min, 2007.

**Eu, um negro**. Dirigido por Jean Rouch, 72min, 1958.

#### INTERNET

**O que é arte pública**. Enquete realizada pela revista eletrônica *Trópico*, publicada na seção *Em obras*, em 09/04/2002. [www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico)

**O que observamos quando observamos?** João Moreira Salles. <http://oglobo.globo.com>

**The Question of the Public Space**. Rosalyn Deutsche. Texto apresentado em seminário do American Photography institute, 1998. [http://www.thephotoagencyinstitute.org/journals/1998/rosalyn\\_deutsche.html](http://www.thephotoagencyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html)



Autorizo para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta Dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos, desde que citada a fonte.



# 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](#)