



ARTE PÚBLICO

ESTACIONES POLITICAS

Organização
José Cirillo . Carolina Venegas
Teresa Espantoso Rodriguez

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

**ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas**

S471a

Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica (2.
2011 : Vitória, ES).

[Anais do] II Seminário Internacional sobre Arte Público en
Latinoamérica, Vitória, 9 a 12 de novembro de 2011 : mesas e
comunicações. – Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

624 p. ; 22 cm.

ISBN.: 978-85-7654-118-9

1. Arte. 2. Planejamento urbano. 3. Arte Pública. 4. Arte – Con-
gressos. I. Seminário Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica (2.
: 2011 : Vitória, ES).

CDU: 711

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

**ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas**

Volume II

Organização:
José Cirillo
Teresa Espantoso Rodrigues
Carolina Vanegas



Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-latinoamérica)

Diretoria

Coordinadora general : Teresa Espantoso Rodríguez

Co-coordinadora: Carolina Vanegas Carrasco

II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica

Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

Comitê de organização

José Cirillo (Presidente – UFES/GEAP)

Ângela Grando (UFES)

Carolina Vanegas (Colombia/ GEAP)

Teresa Espantoso Rodríguez (UBA/GEAP)

Comitê de Científico

Adriana Lauría; Ana Longoni; Ângela Grando; Aparecido José Cirillo; Carolina Vanegas; Carrasco Catalina Valdés Cecília de Almeida Salles; Cesár Floriano; Clara Luiza Miranda; Diana I. Ribas ; Gisele Ribeiro; Gloria Cortes; José Francisco Alves; Juan Ricardo Rey; Laura Malosetti Costa; Marcelo Magadán ; Maria Amalia García; María de las Nieves Agesta ; María Florencia Battiti; Maria Regina Rodrigues; Martha Penhos; Miguel Angel Muñoz ; Nelly Sigaut; Pablo Brugnoli; Patricia Hakim; Patricia S. Favre; Raúl Enrique Piccioni; Ricardo Mauricio Gonzaga; Rita Eder; Samira Margotto; Silvia Dolinko; Teresa Espantoso Rodríguez; Viviana Usubiaga.

Projeto Gráfico

Icléa Santos

Editoração e Arte Final

Mauricio Castro

Estagiário:

Michael Canal

Revisão:

Espanhol: Carolina Vanegas Carrasco y Teresa Espantoso Rodríguez

Portugues: Autores

Patrocínio Acadêmico: Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA/UFES; CAPES; FAPES; Facultad de Filosofía y Letras - UBA; Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos de Argentina.

Imagem: Pictural Urbano II. Joel Rocha. Fotografia (2007)

IIº Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.

“Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”.

La ciudad es el lugar del intercambio material y simbólico, centro de las evidencias culturales y de las experiencias sociales. Se presenta como un fenómeno histórico y culturalmente constituido. Es un objeto sensible y perceptible.

Con el arte, la ciudad se funde en una relación simbiótica, en la cual un objeto sensible (obra o ciudad) puede ser solamente percibido por una mirada sensible (del sujeto) que se forma a partir del momento en que se ubica frente a frente con otros objetos sensibles del mundo sensible. Así, la obra, la ciudad y el sujeto constituyen una tríada inseparable que vuelve perceptible al mundo y a los espacios contenidos en él, determinando modos de vida. De esta manera, las relaciones culturales, sociales y económicas le dan forma a esos modos de vida, los que a su vez evidencian relaciones políticas, gradualmente estructuradas por la propia sociedad. Reflejan, inclusive, grados variables de importancia en la construcción de la identidad de los espacios urbanos y de sus productos y productores, y revelan marcas y patrones culturales que aseguran la noción de pertenencia a aquella estructura urbana específica.

En este sentido, los espacios urbanos, grandes áreas de arquitectura y urbanismo, se sitúan como cuerpos colectivos que acogen los indicios de la multiplicidad cultural; la impronta estética en esos espacios debe comprenderlos como paisajes visuales antropológicamente constituidos.

En la ciudad contemporánea, edificios, monumentos o intervenciones artísticas contribuyen a la formación de su identidad y visibilidad: una ciudad humanizada, particularizada en la estructura enmarañada de las metrópolis contemporáneas. Esa ciudad, como paisaje cultural en construcción, carece de un debate más amplio, principalmente en lo que respecta a las interfaces entre arte, poder público y privado, memoria e identidad cultural. Es eminentemente un paisaje visual, un bien cultural. Así, al arte público se lo tiene que pensar a partir de ese tejido urbano, en su totalidad y con sus contrastes. Lucrécia Ferrara afirma que la transformación de la ciudad es la historia del uso urbano como significado de la ciudad. Su vitalidad nos enseña lo que el usuario piensa, desea y desprecia, revela sus elecciones, tendencias y placeres.

Del mismo modo, son varios los motivos que pueden sugerir la proyección y construcción de una intervención urbana, de una obra de arte público o monumento, o una relación de interacción con el usuario de la ciudad en el espacio público. Los intereses, en ese sentido, van desde proyectos poéticos de curadurías para intervención en espacios urbanos, pasando por el interés corporativo, privado o públicos de intervenir en un determinado espacio por diversos motivos, como ser un hecho o una personalidad valorada por una comunidad, temas legendarios o históricos, o algún interés del poder público para obtener el reconocimiento y/o popularización de un hecho o personalidad por medio de ese tipo de representación que es la obra de arte. Uno de los objetivos del Grupo de Estudio sobre arte público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) es el análisis de esos procedimientos.

El GEAP-Latinoamérica es un grupo radicado desde el año 2008 en el Instituto de Teoría e Historia del Arte [Julio E. Payró], de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Reune a investigadores dedicados al estudio de las manifestaciones artísticas

en el ámbito público de América Latina. Su objetivo central es intercambiar conocimientos y experiencias y generar estudios que contribuyan a la comprensión y complejización del arte público como objeto de estudio a partir de enfoques interdisciplinarios.

Con este fin se encuentra en permanente construcción una red integrada por historiadores del arte, arquitectos, urbanistas, artistas, conservadores, restauradores, gestores culturales y por todos aquellos interesados en intercambiar información, imágenes de obras y bibliografía referida al arte público en Latinoamérica. Esta red está conformada por más de 700 miembros de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Honduras, Italia, México, Paraguay, Perú, Reino Unido, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, así como por 97 instituciones de diferentes países. Así mismo, con el fin de lograr el intercambio efectivo de información, imágenes y bibliografía especializada referida al arte público en América Latina, se ha creado el sitio web www.geaplatoamerica.org, un espacio planteado también como una construcción colectiva y permanente. Como parte de sus esfuerzos para la difusión de las investigaciones sobre arte público latinoamericano, en sus intersecciones con diversos campos de conocimiento, el GEAP-Latinoamérica promueve, desde su creación, el Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, un evento bienal, itinerante por América Latina, que reúne investigadores dedicados a estudiar el arte público que se produce en la región.

El II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica tiene como tema general “Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”. Con esta temática se pretenden debatir los rumbos actuales del arte público en Latinoamérica. Tratar no sólo las obras, sino su interacción con la ciudad y los espacios políticos, lo que puede revelar, inclusive, posibles fracturas con los patrones y valores establecidos en la estructura y malla urbana, así como los conceptos y teorías del arte y de su historia.

José Cirillo
Teresa Espantoso Rodríguez
Carolina Vanegas Carrasco

Buenos Aires/Vitoria, primavera de 2011

IIº Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica.

“Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”.

A cidade é o lugar da troca material e simbólica, centro das evidências culturais e das experiências sociais. Ela se coloca como fenômeno histórica e culturalmente constituído. Um objeto sensível e perceptível.

Com a arte, a cidade se mescla numa relação simbiótica na qual um objeto sensível (obra ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito) que se forma a partir do momento que se coloca frente a frente com outros objetos sensíveis do mundo sensível. Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo e os espaços nele contidos, determinando modos de vida. Esses modos de vida são moldados pelas relações culturais, sociais, econômicas e principalmente refletem relações políticas, gradualmente estruturadas pela própria sociedade. Refletem, ainda, variáveis graus de importância na construção da identidade dos espaços urbanos e de seus produtos e produtores, evidenciam traços e padrões culturais que asseguram a noção de pertencimento àquela estrutura urbana específica.

Neste sentido, os espaços urbanos, grandes lacunas arquitetônicas e urbanísticas, se colocam como corpos coletivos que acolhem a multiplicidade indicial da cultura; o investimento estético nesses espaços deve compreendê-los como paisagens visuais antropológicamente constituídas. Na cidade contemporânea, edifícios, monumentos ou intervenções artísticas contribuem para a formação da identidade e a visibilidade da cidade: uma cidade humanizada, particularizada no emaranhado das metrópoles contemporâneas. Essa cidade como paisagem cultural em construção carece de um debate mais amplo, principalmente nas interfaces entre arte, poder público e privado, memória e identidade cultural dessa nova cidade: eminentemente uma paisagem visual, um bem cultural. Assim, a Arte Pública deve ser pensada a partir desse tecido urbano em sua completude e contrastes. Lucrécia Ferrara afirma que a transformação da cidade é a história do uso urbano como significado da cidade. Sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, revela suas escolhas tendências e prazeres.

Assim, são vários os motivos que podem sugerir a idealização e construção de uma intervenção urbana, de uma obra de Arte Pública, ou de um monumento, ou em espaço público numa relação de interação com esse usuário da cidade. Os interesses nesse sentido vão desde projetos poéticos de curadorias para intervenção em espaços urbanos, passando por interesses corporativos, privados ou públicos de intervir num determinado espaço por motivos diversos, entre eles um fato ou personalidade valorizada por uma comunidade, temas lendários ou históricos, ou interesse do poder público para a busca de valorização e/ou popularização de um fato ou personalidade por meio desse tipo representação (a obra de arte). A análise desses procedimentos é o objetivo dos estudos do GEAP-latinoamérica.

O GEAP-Latinoamérica (Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América latina), organizado e sediado junto ao Instituto de Teoria e Historia del Arte “Julio E. Payró”, da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, na Argentina, reúne, desde 2008, investiga

dores dedicados ao estudo das manifestações artísticas no âmbito público na América Latina. Seu objetivo é o intercâmbio de saberes e experiências que permitam conhecer a arte pública em suas diversas perspectivas e com uma visão interdisciplinar. A tal fim, há uma permanente construção de uma rede de investigadores composta por historiadores da arte, arquitetos, urbanistas, artistas, conservadores-restauradores, gestores culturais e por todos aqueles interessados no intercâmbio da informação, imagens de obras e bibliografia referida à arte pública na América Latina. Essa rede está composta por mais de 700 membros da Alemanha, Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Espanha, Estados Unidos, França, Honduras, Itália, México, Paraguai, Peru, Reino Unido, República Dominicana, Uruguai e Venezuela, bem como por 97 instituições de diversos países. Por sua vez, com o intuito de conseguir o efetivo intercâmbio de informação, imagens e bibliografia especializada referida à arte pública na América Latina, foi criado o site www.geaplatoamerica.org, uma proposta de espaço de construção coletiva e permanente.

Como parte de seus esforços para a difusão das pesquisas sobre a Arte Pública latinoamericana, em suas intersecções com diversos campos do conhecimento, o GEAP Latinoamérica promove, desde sua criação, o SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA, um evento bienal, itinerante pela América Latina, que reúne pesquisadores dedicados a estudar a arte pública produzida na região.

O II SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA tem como tema geral “Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas”, com essa temática pretende debater os rumos da Arte Pública na América Latina hoje. Debater não apenas as obras, mas colocar em evidência suas interações com a cidade e os espaços políticos, evidenciando ainda possíveis fraturas com os padrões e valores estabelecidos na estrutura e malha urbana, bem como dos conceitos e teorias da arte e de sua história.

José Cirillo
Teresa Espantoso Rodríguez
Carolina Vanegas Carrasco

Buenos Aires/Vitoria, primavera de 2011



SUMÁRIO

A AURA DA OBRA DE ARTE PÚBLICA: uma análise das intervenções artísticas no espaço urbano a partir do conceito benjaminiano de aura	318
ESTÉTICA, COTIDIANO, MEMÓRIA E EMANCIPAÇÃO Possibilidades formadoras da arte pública	329
FRONTEIRA: ARTE: DOIS MUNDOS: projetos de arte de Alfredo Jaar e Judi Werthein entre América Latina e os Estados Unidos	334
THIS LAND YOUR LAND: turismo, transgressão e mobilidade	345
CLAREIRAS: o acesso físico à terra e os modos de produção	357
ANÁLISE DE QUATRO EXPOSIÇÕES DE ESCULTURAS RECOMBINANTES, articuladas ao público e ao conceito de espaço público*	366
ARTE PÚBLICA COMO INTERAÇÃO Proposições mínimas em paisagens banais	374
WORKSHOP [ZONAS LIMINARES]: agenciamento situacional de pesquisadores, práticas artísticas e mapeamento de fenômenos urbanos	386
O APARELHADO NO JARDIM Uma proposta narrativa de antimonumento na UFSM	396
BIKE FOODS: Passeio, natureza e modos de produção	407
A EXPERIÊNCIA PRIVADA COM A ARTE PÚBLICA NO PROJETO INQUILINO Experiências de arte, cidadania y entorno urbano en el Chile actual	415
MARGINALIDAD, MEMORIA Y ENCUENTRO Experiências de Gordon-Matta Clark e o grupo Viajou sem Passaporte	429
O TRÂNSITO ENTRE ESPAÇOS E LUGARES: Experiências de Gordon-Matta Clark e o grupo Viajou sem Passaporte	440
ARTE PÚBLICA E INDIVIDUALIDADE: estratégias no “habitar” o espaço da obra	446
“TEATRO CALLEJERO” Y “PERFORMANCE URBANA” Dos maneras coyunturales de hacer arte público en democracia	453

“O GUARDA-CIRCO”	463
e a Performance Clownesca nos Espaços Públicos de Florianópolis – SC	
AS INCORPORAÇÕES DAS AÇÕES URBANAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA	470
EIA, EXPERIÊNCIA IMERSIVA AMBIENTAL:.....	481
Ações na cidade de São Paulo	
A INTERVENÇÃO DA POÉTICA VISUAL DE EDUARDO KOBRA NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	492
ESCULPIENDO ESPACIOS POLÍTICOS.....	503
C.A.D.A. y sus intervenciones en el espacio público	
DA ESFERA RELACIONAL AO ESPAÇO PÚBLICO:.....	509
O Projeto Terra Doce na via UERJ – Mangueira	
LA CIUDAD DEL MARGEN. MÁS ALLÁ DEL ARTE PÚBLICO COMUNITARIO.....	519
Un proyecto de Ángela Ramírez	
A CIDADE COMO ORGANISMO VIVO:	530
As alterações na paisagem de Vitória do século XIX a 1950	
ENTRE PROGRAMAS E PROJETOS.....	545
ARTE PÚBLICO, ARTE URBANO.	553
Debates y proyectos en la Buenos Aires de los años veinte	
OS EQUIPAMENTOS SOCIAIS NA ARTE PÚBLICA:	565
O espaço urbano da poligonal I de Vitória (ES) na cena artística	
TENSIONES Y VIRAJES EN EL DIÁLOGO DE LOS MONUMENTOS CONMEMORATIVOS CON LA CIUDAD	571
Referentes para la discusión a partir del caso de Tunja, Colombia	
A ARTE PÚBLICA NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS:	583
O papel do poder público na política de construção de um acervo de arte pública	
ARTE PÚBLICA E ESPAÇO URBANO:	594
Marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre	
MÍDIA E ARTE NA METRÓPOLE	604
Estudo sobre a paisagem urbana de São Paulo após a Lei Cidade Limpa	



**Intervenções Urbanas, land art e site specific:
relações com a arte pública na América Latina**

A AURA DA OBRA DE ARTE PÚBLICA:

uma análise das intervenções artísticas no espaço urbano
a partir do conceito benjaminiano de aura

Lamounier Lucas Pereira Júnior¹
Centro Universitário Newton Paiva

O conceito de aura em Benjamin

Pensar a questão da existência da *aura* da obra de arte contemporânea exposta no espaço urbano implica considerar o processo histórico de transição da percepção e da fruição da obra de arte, desde o momento histórico inicial marcado pela veneração cultural, quando se observava a predominância da sublimação na relação do sujeito com a obra, passando pelo momento caracterizado pela beleza autônoma da obra de arte, quando o espectador passou a estabelecer uma relação de prazer que definia o valor da obra, até o momento em que se passa a observar a suplantação do valor de culto pelo seu valor de exposição.

Para Benjamin (2000), o processo de desritualização da obra pode ser percebido exatamente no confronto entre esses dois pólos: o valor de culto e o valor de exposição. A crescente possibilidade de exibição das obras de arte nos museus/galerias a partir dos séculos XVII e XVIII fez com que, paulatinamente, o valor de exposição da obra suplantasse seu valor de culto, fato esse apenas possível a partir da invenção dos meios mecânicos de reprodução, pois, com as novas técnicas, a exponibilidade atingiu uma escala capaz de destruir o último refúgio do valor de culto da obra de arte, ou seja, sua autenticidade.

A reproduzibilidade técnica a partir dos novos meios mecânicos permitiu à arte desvincular-se de sua função ritual, tornando inconcebível a tentativa de se atestar a autenticidade de uma obra, libertando-a de seu local de origem e desvalorizando seu valor tradicional e sua autenticidade, fundados na herança cultural. Distantes do domínio restrito da tradição, os objetos artísticos, até então intocáveis, tanto no sentido físico quanto valorativo, puderam abrir-se a novas significações, como, por exemplo, a política.

Para muitos escritores que lidam com a relação entre as artes e as novas mídias, ou com a arte instalada no espaço público, a decadência da *aura* da obra de arte é vista de forma positiva, como uma espécie de celebração das mudanças que a reproduzibilidade técnica inaugurou. Paralela a essa celebração, percebe-se, con-

1 Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG. Especialista em Docência do Ensino Superior pelo Centro Universitário Newton Paiva. Graduado em Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Professor, publicitário e artista plástico. raoult@bol.com.br

tudo, a coexistência de outra leitura essencialmente negativa do conceito de arte aurática, que critica e repele a reauratização institucional do objeto artístico na medida em que identifica nos museus/galerias a tentativa de se conceber um novo processo de sacralização. Para esses autores, o espaço institucionalizado do Cubo Branco², ao valorizar a obra única, promove uma tentativa de reauratização e representa um retrocesso, principalmente quanto ao objetivo de consolidar um mercado para essa arte.

Ao discutir a *aura* da obra de arte e seu declínio a partir da inserção dos novos meios de produção e reprodução técnica, Benjamin (2000) afirma que a perda da *aura* se trata de um fato inevitável e chega mesmo a considerar esse fato algo extremamente positivo. Para ele, a obra de arte exerce uma função ritual autoritária cuja destruição seria vista com bons olhos, pois libertaria os objetos artísticos para outras funções, como a de mercadoria, por exemplo. Logo, analisar a existência da *aura* da obra de arte instalada no espaço público, em particular a das intervenções urbanas que utilizam os suportes destinados à veiculação da mensagem publicitária, ou os abalos a que essa *aura* se submete requer reconsiderar as conceituações propostas por Benjamin e tentar associar tais conceitos a essas intervenções artísticas.

Retomando-se a definição do termo proposta por Benjamin no texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, tem-se que a *aura* designa o modo de existência da obra de arte no interior da tradição e seu declínio é atribuído à reprodutibilidade técnica e ao decorrente processo de massificação da arte. Sob esse aspecto, o declínio da *aura* representa o desejo do homem contemporâneo de que as coisas se lhe tornem espacial e temporalmente mais próximas e uma vontade de aproximação e de destruição de todo mistério.

Para o autor, somente a unicidade do objeto é capaz de lhe conferir autenticidade e inaugurar uma tradição, ou seja, uma história sobre a qual se efetiva sua autoridade. E ainda que este objeto seja interpretado de diferentes maneiras por diversas tradições, todas elas consideram aquilo que o objeto tem de único, o que permanece invariável mesmo diante da tradição, que se revela como algo extraordinariamente variável, ou seja, a unicidade da obra é a sua *aura*. É exatamente essa unicidade que será destruída pelas novas técnicas, originando uma ruptura na tradição, já que toda obra de arte torna-se passível de reprodução, tanto manual como tecnicamente. Logo, se a autenticidade de algo está intimamente ligada à originalidade e à singularidade da produção do objeto e se a maioria das propostas de intervenções artísticas urbanas, como os trabalhos de Barbara Kruger, de Jenny Holzer e da maioria dos coletivos urbanos possibilitam a reprodução em série, a falta de uma unicidade e de uma singularidade não permitiriam vislumbrar uma autenticidade para elas e, portanto, apontariam para a decadência da *aura* dessas obras, ou mesmo para a inexistência de *aura*.

Diferente das gravuras a que Benjamin se refere quando atribui às novas técnicas a possibilidade de reprodução, a mera possibilidade de reprodução das obras que compõem as intervenções artísticas temporárias no espaço urbano, como os *outdoors* de

Barbara Kruger (fig. 1), os painéis luminosos de Jenny Holzer, as faixas de rua e cartazes dos coletivos GIA (fig. 2) e Poro já promoveria o abalo na *aura* dessas obras.



Untitled (We don't need another hero), Barbara Kruger, intervenção urbana composta de impressão off-set sobre papel e veiculação em outdoor publicitário, 1987
Fonte: <http://fontsinuse.com>, 2011.



Não propaganda, Grupo Gia, intervenção urbana por meio da veiculação de panfletos, placas e faixas, sem propaganda ou mensagem, novembro de 2006
Fonte: FIAT Mostra Brasil, 2006

Logo, percebe-se que, ao mesmo tempo em que as modernas técnicas de reprodução possibilitam uma nova forma de relacionamento entre o público e a arte, democratizando o acesso à obra e retirando dela seu valor sagrado, promovem uma relação mais crítica com a tradição, ou seja, a *aura* da obra de arte, dessa forma, é destruída.

Se, por um lado, a instalação dessas obras fora do espaço privilegiado da galeria parece indicar que elas abrem mão de seu *status* de obra de arte e de sua função cultural, por outro lado, parece refletir também a preocupação com a experiência do sujeito com a

obra, na medida em que o espaço urbano passa a ser percebido como um espaço privilegiado de fruição, que possibilita o contato com um número muito maior de pessoas. Além disso, as novas condições de experiência do sujeito nos grandes centros urbanos impõem, para a obra exposta no espaço público, uma nova forma de percepção e de relação do sujeito com a obra de arte. Assim, se considerarmos a evolução do conceito de *aura* em Benjamin, quando esta, na obra intitulada *Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, passa a ser descrita a partir da forma de percepção e da relação entre sujeito e objeto, deixando de ser percebida apenas como uma unicidade e autenticidade puramente material e passando a representar o lugar onde se desenvolve uma experiência autêntica, as intervenções artísticas estudadas parecem experimentar uma revalorização em seu *status* de obra de arte. Palhares (2006) destaca a necessidade imposta pela evolução conceitual da *aura* na obra de Benjamin de acabar não apenas com a unicidade física da obra de arte, mas também com a distância substantiva que separa o espectador da *aura*. Nesse sentido, a obra de arte, ao romper com as fronteiras do museu/galeria e ganhar o espaço público, destrói a distância que a separa do espectador e, logicamente, de sua *aura*, potencializando a relação entre a obra e o sujeito.

A aura da obra de arte pública

A obra de arte exposta no espaço urbano torna-se sujeito de um conjunto de indagações distintas daquelas que são pensadas em relação às obras expostas no museu/galeria. Ainda que ambas se submetam aos questionamentos formais e estéticos e à crítica do gosto, a arte pública se insere num universo distinto que passa pela discussão sobre os espaços público e privado, além das discussões sobre a encomenda pública, a intervenção urbana, a especificidade do lugar e a necessidade de diálogo com o público no momento da instalação da obra (Cf. Buren, 2001).

As obras de arte extramuros sofrem, assim, abalos sucessivos quanto à sua *aura* e ao seu *status* de obra de arte, principalmente ao se considerar a comparação com as obras expostas no museu/galeria, ainda que esses abalos não correspondam, de forma alguma, a uma total ruptura nem tampouco a um desaparecimento de suas *auras*.

O primeiro abalo: a obra de arte fora do Cubo Branco

A obra de arte instalada fora do espaço da galeria submete-se a um sistema próprio de apreciação, distinto daquele a que se submetem aquelas que se encontram protegidas pelas paredes do Cubo Branco.

“Se a obra vai ao Museu para refugiar-se é porque lá está o seu conforto, seu enquadramento, limite que ela considera natural, esquecendo que se trata apenas de algo histórico, isto é, um enquadramento necessário às obras que no Museu se inscrevem (à sua própria existência)” (Buren, 2001: 60).

Partindo-se do princípio proposto por O’Doherty (2002) e Buren (2001) de que o espaço místico da galeria confere a todo trabalho plástico ali exposto o aval de obra de arte, o trabalho instalado no espaço urbano não teria, em princípio, a garantia desse

rótulo. No espaço urbano, a obra teria seu *status* de obra de arte questionado.

Para Buren (2001: 70), qualquer objeto levado para a galeria ganha *status* de obra de arte, ou seja, o simples deslocamento do lugar habitual de onde o objeto é percebido para o espaço do museu/galeria promove a manifestação da *aura* desse objeto. Segundo o autor, uma obra de arte não pode ser vista senão em função do museu/galeria que a circunscreve e para o/a qual foi produzida. Logo, o museu e a galeria revelam-se como o “ponto de vista único onde uma obra é observada e de onde se origina”. Aceitar esses espaços como algo natural, desconsiderando sua importância, implica em ignorar que eles são, de fato, o “limite mítico/deformante de tudo o que nele (s) se inscreve (m)”. Assim, para Buren (2001), o museu/galeria tornou-se o limite geral e o revelador comum de toda a arte existente. A arte revela-se, então, como consequência de dois limites, que acabam se tornando os protagonistas em todo o processo: o museu/galeria e os *limites culturais*.

Tomando-se, então, o papel do museu/galeria como limite de todas as obras, pode-se analisar o abalo na *aura* da obra de arte que se instala além desses limites. Contudo, para isso, faz-se necessário distinguir as propostas de arte urbana, como se fosse possível hierarquizar a intensidade desses abalos segundo a diversidade dessas obras no ambiente da urbe.

Talvez seja lícito pensar que as obras fruto de uma encomenda pública por parte do estado ou de instituições privadas, teriam, num primeiro momento, sua *aura* respaldada pelo fato de serem resultado de uma demanda por parte de uma instância que conferiu àquela obra específica o *status* de arte. Ao se escolher aquele que será o responsável pela criação da obra encomendada, atribui-se valor e *status* ao artista e, por extensão, à obra. Assim, a encomenda pública já nasceria respaldada pelo fato de ter sido selecionada dentre tantas outras. A essa obra pode-se apontar um atributo de valor que, ainda que distinto em sua totalidade do *status* conferido à obra exposta na galeria, vale pela chancela da encomenda, o que lhe restituiria sua *aura*.

Entretanto, as intervenções urbanas temporárias não encomendadas como, por exemplo, as realizadas durante o Salão de Abril de Fortaleza, o Projeto Fora do Eixo, em Brasília, ou o Projeto Muros: Territórios Compartilhados, em Belo Horizonte, submetem-se a um esquema de valorização diferente. Essas obras teriam seu *status* de arte abalado porque estão destituídas do rótulo conferido pela galeria e também do rótulo conferido pela encomenda. Instaladas no espaço urbano, disputam o espaço das grandes cidades e a atenção dos transeuntes. Algumas se resumem a ações de curta duração: acontecem diante do espectador e delas não se guarda registro. Ou, muitas vezes, o registro dessas ações ganha, posteriormente, o suporte do vídeo ou da fotografia e, num processo inverso, ocupam o espaço da galeria, ou das páginas dos livros de arte. Assim, no instante em que a obra acontece, sua *aura* poderia ser contestada sob três aspectos: a distância da galeria, a inexistência do aval da encomenda pública e a efemeridade do ato. No entanto, o que se observa muitas vezes, é que o registro do acontecimento em vídeo ou em fotografia e a posterior transposição do momento do evento para a galeria de arte parecem ter a função antagonista de lhe restituir a *aura*.

Para Buren (2001: 71), a busca por uma maior liberdade além dos limites do museu/

galeria revela uma ilusão quanto ao desaparecimento desse limite, uma vez que, para que o público tenha acesso a essas intervenções artísticas, muitas vezes é necessário que as obras sejam filmadas ou fotografadas e sejam, ironicamente, exibidas num museu/galeria: “sua (do Museu/Galeria) função de conforto habitual, de acolhimento aconchegante é mais uma vez reafirmada, posto que o mesmo impõe-se como o único revelador possível da obra (...) que parecia haver-lhe escapado”.

Apesar de todo esse abalo na *aura* da obra de arte no espaço urbano, elas, contudo, têm uma força latente exatamente por estarem descontextualizadas do espaço da galeria, atraindo para si uma atenção diferente da que seria dispensada se estivessem disputando junto de outras obras a atenção do espectador das galerias de arte.

Vasconcelos (2003), citando Almeida (2003), chega mesmo a afirmar que a arte torna-se mais relevante quando exposta no tecido da urbe: meramente contemplativa ou assumidamente contestadora, cria novas possibilidades de diálogo com o público, pois, ao extrapolar o espaço hermético do museu/galeria, torna-se um elemento instigador na relação entre o cidadão e o espaço público.

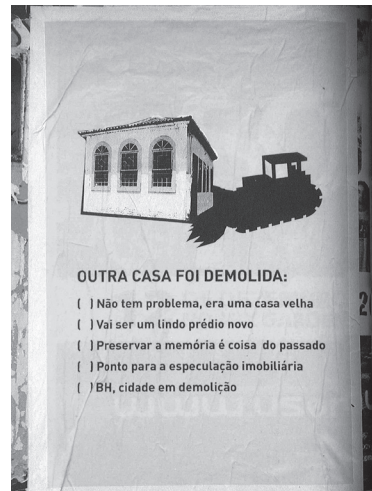
O segundo abalo: a efemeridade do suporte

Sem as paredes brancas do museu/galeria, as obras que se valem dos veículos publicitários de mídia exterior abandonam também o prestígio da moldura que lhes confeririam o destaque e a possibilidade de serem vistas isoladamente. Sem a moldura e sem o distanciamento necessário para serem percebidas, passam a dialogar com todo o espaço circundante.

A efemeridade do suporte confere a elas um abalo de outra natureza no que se refere à *aura* dessas obras. A madeira pouco resistente e o papel barato dos *outdoors* e cartazes lambe-lambe (fig. 3), a degradação causada pelas intempéries, o local pouco nobre de instalação dos cartazes e *outdoors*, a falta de um espaçamento ideal para facilitar a visualização e a apreensão da mensagem (fig. 4), o caos urbano, tudo contribui para um distanciamento cada vez maior das condições ideais de visualização que a obra de arte tem na galeria e, conseqüentemente, para outro abalo na *aura* da obra.

Por outras práticas e espacialidades, coletivo PORO, intervenção urbana composta de uma série de 13 cartazes lambe-lambe impressos em serigrafia, afixados em locais públicos, 2010

Fonte: CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, 2011





Blessed - Dieu Salut Le Bon Goût, Lamounier Lucas, impressão digital sobre lona aplicada em painel de banca de revista, agosto de 2007
Fonte: arquivo pessoal

O museu, com sua função de preservação e conservação, torna-se um refúgio, sem o qual, nas palavras de Buren (2001), nenhuma obra pode sobreviver, o que revela uma preocupação no sentido de proteger a obra de um rápido perecimento.

“Tal ilusão de eternidade ou de tempo suspenso tinha de ser acentuada no sentido de preservar a própria obra (fisicamente frágil: tela, molduras, pigmentos, etc.) de possíveis intempéries. O Museu assumia esta tarefa como sua, através de métodos apropriados e artificiais. Preservar do tempo (na medida do possível) o que poderia rapidamente perecer. Isto era/é uma maneira – dentre outras – de evitar a temporalidade/fragilidade de uma dada obra de arte, conservando-a artificialmente ‘viva’ e provendo-a de uma aparência de imortalidade que servirá de modo notável ao discurso que a ideologia burguesa dominante ventila” (Buren, 2001: 58).

O cuidado conferido ao suporte e aos materiais das obras de arte presentes na galeria em nada encontra reflexo no material praticamente descartável empregado nas intervenções artísticas temporárias no espaço urbano.

Ström (1998), ao analisar a efemeridade das obras de arte pública, em particular dessas intervenções, questiona se a arte pública deva ser considerada eterna, imortal, ou mesmo renovável, já que a própria natureza das propostas de intervenção urbana determina seu caráter de transitoriedade.

Uma obra de arte que não se preocupa com a durabilidade do suporte ou com a qualidade dos materiais utilizados, no mínimo, parece abrir mão da sua relação com a posteridade e, por consequência, de sua *aura*. Uma obra que dispensa o vínculo com o eterno e tem sua existência marcada por um limite temporal tão estrito parece não estar, de fato, preocupada com a redoma mítica da galeria.

O terceiro abalo: o anonimato do autor

As obras de arte veiculadas nos suportes de mídia exterior passam ainda pelo questionamento da autoria, um novo abalo no seu *status* de obra de arte. De fato, o trabalho exibido nesses suportes, tal qual a mensagem publicitária, abre mão da assinatura do artista e da identificação de autoria. Ainda que, num segundo momento, a imprensa especializada e veículos de comunicação divulguem a identificação do autor, no momento primeiro da fruição da obra o autor não é revelado.

Concorda-se que toda obra, uma vez exposta ao público, promova a morte do autor, já que a intenção perde sua importância em privilégio da interpretação: a obra passa a ser o que o público quer que ela seja. A decodificação da obra ganha múltiplas interpretações de acordo com o número de espectadores: “Uma primeira constatação é a de que o criador não é mais proprietário de seu trabalho. Ou melhor, não se trata mais de seu trabalho, mas de um trabalho” (Buren, 2001: 51).

No trabalho exposto no espaço urbano, o artista não se identifica. Como a mensagem é instantânea, o espaço restrito e a leitura muito rápida, não há lugar para a assinatura e a omissão da autoria coloca a obra no conjunto das coisas apócrifas. E, para o público, uma obra sem autor tem sua credibilidade e sua *aura* questionadas, diferente da obra que se encontra na galeria e que tem a autoria revelada.

É óbvio que essa análise encontra um respaldo maior se levar em conta os limites culturais que delimitam a qualificação da audiência a que a obra está submetida. Para o público que é capaz de identificar na autoria de uma determinada obra seu valor a partir da fama atribuída ao artista que a produziu, uma obra sem autoria pode, de fato, contribuir para o questionamento de seu *status* de arte. Porém, para a maioria da audiência que desconhece artistas e os respectivos valores de mercado atribuídos a suas obras, esse não seria um abalo tão evidente.

O quarto abalo: a possibilidade de reprodução técnica

Na transposição do trabalho plástico para a superfície bidimensional dos cartazes, faixas de rua, *outdoors* ou bancas de revista, muitas vezes os artistas recorrem às modernas técnicas de impressão, como o *off-set*, a serigrafia e a impressão digital, técnicas que possibilitam a reprodução em série a partir de um único original. O trabalho pode ser impresso à exaustão e veiculado em inúmeros suportes simultaneamente.

Perde-se, assim, a noção de obra de arte única proposta por Benjamin (1936) e passa-se a questionar a noção de *aura* (aqui entendida estreitamente no sentido inicialmente proposto por Benjamin). Um trabalho exposto em *outdoors* ou multiplicado em diversos cartazes abandona a função mística da obra de arte única. Na medida em que tanto a tradição da obra é abalada quanto sua unicidade, há, até mesmo, uma possível interferência no valor de mercado dessa obra.

O quinto abalo: o uso das novas tecnologias

No trabalho de criação das obras que serão posteriormente transferidas para o mobiliário urbano, utilizam-se, muitas vezes, as novas tecnologias no tratamento das imagens e na criação das mensagens. Abandonam-se as técnicas tradicionais de criação,

como o desenho e a pintura, e os materiais artísticos como os pincéis e as tintas. A imagem passa a ser manipulada diretamente em computador e o dom e talento artísticos cedem lugar à habilidade técnica de manipulação de *softwares* gráficos.

A utilização da tecnologia e o abandono do fazer artístico tradicional promovem, pelo menos para o público leigo, um novo abalo na *aura* da obra de arte instalada nesses suportes publicitários: questiona-se a *aura* de uma obra que abre mão da habilidade artística e que se vale de uma tecnologia que está à disposição de qualquer cidadão.

Convém ressaltar que, ainda que a arte contemporânea já tenha explorado inúmeros territórios alternativos de expressão, grande parte do público que frequenta os museus e as galerias ainda identificam na arte bi ou tridimensional tradicionais que trabalha com o objeto real e palpável o valor artístico, questionando as expressões artísticas que trabalham com a imagem virtual que, para ser concebida, necessita do uso dos recursos computacionais.

O sexto abalo: o discurso publicitário e sua efemeridade

As obras que utilizam os suportes destinados à veiculação da mensagem publicitária algumas vezes utilizam também a mesma estruturação do discurso publicitário, quer trabalhando com a lógica da relação texto/imagem, quer se valendo dos apelos ao consumo, quer resgatando a síntese e a contundência dos *slogans* publicitários.

No trabalho de Barbara Kruger e também em intervenções do coletivo Poro, por exemplo, está presente a mesma lógica da relação texto/imagem presente em alguns anúncios publicitários: uma imagem sintética, atraente, seguida por um texto curto, imperativo e contundente: uma crítica direta à publicidade, a partir da própria estruturação do discurso publicitário para isto.

Por utilizarem a mesma lógica e estrutura do discurso publicitário, tanto no seu aspecto formal quanto crítico e estético, a essas obras soma-se também o abalo da *aura* proporcionado pela efemeridade do apelo publicitário.

Para Perez (2004), a publicidade lida com um paradoxo interessante formado pela antítese permanência X fugacidade: ao mesmo tempo em que divulga a perenidade, é totalmente fugidia. Todo anúncio publicitário contém em si, de forma subjacente, a promessa de outro novo:

“Na base do prazer estético que nos proporciona (ou deve proporcionar) um determinado anúncio, da atualização de nosso desejo de posse que põe em marcha uma página publicitária de uma revista, um *spot* de rádio ou um cartaz, existe a consciência subjacente de que outra mensagem, igualmente sedutora, vai rapidamente ocupar seu lugar” (Perez, 2004:106).

Segundo a autora, a constatação do paradoxo entre a permanência veiculada pela mensagem publicitária e a fugacidade de sua duração é ainda mais forte no espaço público, em particular, no processo de retirada das mensagens veiculadas nos *outdoors* publicitários e na substituição por outras mensagens mais novas.

Subjacente ao desejo e à fascinação que a publicidade provoca, existe sempre essa ten-

são dialética entre permanência e fugacidade. Para Perez (2004), até mesmo a eficácia publicitária tem suas raízes nessa tensão: entre os infinitos sonhos que a publicidade projeta, existe sempre a possibilidade e a promessa de um novo.

Ao utilizar essa mesma velocidade de divulgação e de veiculação da mensagem publicitária, as obras de Jenny Holzer, Barbara Kruger e de alguns artistas de coletivos urbanos sofrem também um abalo quanto à efemeridade do discurso. Diferente da obra de arte que se encontra imortalizada na galeria ou no museu, o discurso publicitário não tem nenhuma pretensão à posteridade. E, por utilizarem essa estrutura discursiva, essas obras também não o teriam.

Conclusão

Se por um lado as intervenções artísticas no espaço urbano têm sua *aura* questionada sob os aspectos da unicidade e da tradição, por outro, por se tratarem de manifestações temporárias que muitas vezes acontecem sob o olhar do público, o *hic et nunc*, seu aqui e agora, por ser extremamente evidente e muitas vezes não descolado da obra, promoveria uma ressurreição da *aura* na medida em que reativa a experiência única.

Para Benjamin, a unicidade da obra de arte revela-se como a lembrança da forma cultural da arte na sociedade. Ao valorizar na obra essa existência aurática, a tradição vincula-se a essa função ritual e, tão logo a autenticidade da obra começa a se desvalorizar mediante suas cópias, sua autoridade e toda a tradição são igualmente atingidas. E, com a supressão do valor de culto, as obras de arte tornam-se mercadorias e passam a se submeter ao valor de mercado.

A evolução do conceito de *aura* na obra de Benjamin constata exatamente a crise tanto na reprodução artística, quando o valor de culto transforma-se em valor de mercado, quanto na própria percepção, em que se observa a transformação da percepção individual em percepção de massa. Com essa crise, a obra de arte perderia seu *status* de objeto de adoração cultural e libertaria o artista de seu papel sacralizador.

Nesse contexto, as intervenções artísticas temporárias no espaço urbano, ao utilizarem diversos suportes efêmeros, parecem renunciar ao seu valor de culto, e até mesmo ao seu valor de exposição, priorizando, talvez, a experiência do sujeito com a obra. Tanto a precariedade do suporte utilizado, quanto o breve período de exposição parecem revelar uma despreocupação com o valor de culto e de mercadoria da obra.

Além disso, pode-se supor que a não identificação imediata de autoria, bem como o uso das novas tecnologias revelam-se, diante de todos os abalos a que a *aura* se submete, circunstâncias menores, cuja importância deve levar em conta o repertório do público a que são submetidas tais intervenções. Para o público leigo, a identificação de autoria não seria um dado importante, já que ele desconhece a maioria dos artistas contemporâneos. O uso das novas tecnologias, por sua vez, parece ser um fato que promove o abalo do *status* da obra de arte, na medida em que permite ao público questionar o dom e o talento do artista. Porém, mais uma vez, deve-se analisar que esse questionamento varia de acordo com o repertório desse público, principalmente para os que ainda identificam tão somente nas artes tradicionais a autenticidade da obra de arte, negando ainda o valor das manifestações artísticas contemporâneas que não sejam fundadas sobre a tradição.

Se considerarmos a *aura* vinculada à unicidade e à tradição, as intervenções artísticas temporárias instaladas no espaço urbano têm, por todos os motivos explicitados, sua *aura* abalada. Contudo, ao promoverem a experimentação do aqui e agora da obra de arte em sua relação com o público, essas obras passam a reivindicar seu *status* de arte a partir da potencialização da experiência do sujeito com a obra, ainda que a noção de espaço público e valor de culto pareçam ser incompatíveis.

Conclui-se que a decadência da *aura* da obra de arte, ao liberar a obra de arte de sua função cultural, aponta novos caminhos para a arte e para a fruição do público. Nesse sentido, a figura dos museus/galerias aparece como uma tentativa de manter a *aura* da obra de arte única e seu valor de culto, ao passo que o espaço urbano torna-se um grande cenário aberto a novas possibilidades de fruição e de existência da arte.

Ainda que, no espaço público, seja difícil perceber a obra de arte como um produto com valor de mercado, a suplantação do valor de culto da obra cede espaço a seu valor de exposição, mesmo porque no espaço público, ainda que repleto de poluidores visuais, a obra exposta é vista por um número muito maior de pessoas.

Ressalta-se também que não se deve desconsiderar na análise da *aura* das intervenções artísticas temporárias a importância do *limite cultural* imposta por Buren (2001), elemento que se revela o mais global de todos os enquadramentos. De fato, boa parte do público que será submetido a uma intervenção artística urbana pode nem mesmo ter a noção de que aquele objeto ou intervenção é uma obra de arte, já que, para algumas pessoas, seu repertório artístico pode ser praticamente nulo, ou, ainda, não aceitar seu valor artístico exatamente por ainda considerar como arte apenas aquelas obras cunhadas no seio da tradição e que se encontram, naturalmente, nos museus e galerias.

Portanto, o espaço público surge como uma nova possibilidade para a obra de arte, na medida em que critica a necessidade da exposição da obra no espaço cultural da galeria como único recurso para validar seu valor de culto, de exposição e de mercadoria e na medida em que se identifica como um espaço privilegiado de fruição e de percepção do público em relação a novas manifestações artísticas contemporâneas.

Referências

Benjamin, Walter, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, in Adorno et al., *Teoria da cultura de massa*, Comentários e seleção de Luiz Costa Lima, São Paulo, Paz e Terra, 2000.

Buren, Daniel, *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

Campbell, Brígida e Marcelo Terça-Nada, *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*, São Paulo, Radical Livros, 2011.

Coles, Stephen, *Barbara Kruger e Kim Kardashian on W*, disponível em: <http://fontsinuse.com>, Publicado em 20 dez. 2010. Consultado em 12 maio 2011.

FIAT Mostra Brasil, Belo Horizonte: Cria/Cultura, 2006.

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

Palhares, Taisa H. P., *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, São Paulo, Ed. Barracuda, 2006.

Perez, Clotilde, *Signos da marca: expressividade e sensorialidade*, São Paulo, Thompson, 2004.

Ström, Marianne, "Arte pública no metrô de Estocolmo", in Miranda, Danilo Santos de (Org.), *Arte pública*, São Paulo, SEESC, 1998.

Vasconcelos, Tânia, *A arte pública de Fortaleza*, Ceará, Creativemídia, 2003.

ESTÉTICA, COTIDIANO, MEMÓRIA E EMANCIPAÇÃO

Possibilidades formadoras da arte pública

Rita Márcia Magalhães Furtado
FE/UFG

A arte pública não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe muito mais do que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por sua inserção social no urbano.
(Bonomi, 2007: 27)

Os espaços públicos urbanos assumem na contemporaneidade a condição de importantes articuladores do fragmento que cada vez mais caracteriza a sociedade. A pluralidade que povoa esses espaços contrapõe-se à pseudo-homogeneidade da segregação. Os cruzamentos como fluxos (des) contínuos remetem aos entrecruzamentos que compõem a experiência cotidiana. Transitar pela cidade, nesse sentido, proporciona uma experiência ímpar que exacerba os contrastes ao mesmo tempo em que conflui para os prazeres do caminhar, do observar detidamente os aspectos que comumente no dia a dia passam despercebidos. Andar pela cidade com os passos que “tecem lugares” (Certeau, 2007: 176), desvela características e detalhes que provocam o olhar. A arte presente nos espaços públicos é uma das possibilidades de interlocução do cidadão com o coletivo, com o subjetivo e/ou com o singular e apresenta-se como uma possibilidade a mais de atribuir sentido e estabelecer novos diálogos. Compreender a obra sob o aspecto da racionalidade é trabalho para o espectador, para aquele que vê, ouve e sente e, desse modo, remete a algo que foge ao domínio do artista e difere de sua visão no momento da criação. Mas a arte consegue também impregnar um objeto de puro sentimento, exteriorizando toda objetivação em sua interioridade, representando a ação e a emoção conjugadas no fazer do artista, o que reforça seu poder de comunicação, sua dimensão social. O conceito de arte pública é assim trabalhado por Ricardo Reis:

“Entendemos a Arte Pública como um conjunto de objetos artísticos que, independentemente do processo que lhes deu origem, de quem os encomendou, financiou e é seu proprietário, estão colocados em contextos urbanos, de forma permanente ou temporária, facilmente acessível aos cidadãos, e que têm a capacidade de promover a identidade de um lugar junto dos seus fruidores, involuntários e maioritariamente não especialistas, proporcionando-lhes um maior contacto com a arte” (Reis, 2007: 45).

Assim, representa a arte que possibilita aos cidadãos um contato com os elementos estéticos que remetem diretamente às suas vivências cotidianas, à identidade e à memória coletiva, e que representam um contexto cultural como um todo, independente de que esse cidadão seja ou não um entendedor de arte, resultando que ele sinta prazer em fruir da matéria e das formas apresentadas. A estética, hiato divisor, mediador, catalisador e conciliador da arte e da filosofia, institui-se como a área do saber que lida desde sua gênese, com inúmeras antinomias tanto no mundo das formas como no mundo das idéias. São elas: o efêmero e o perene; o sensível e o inteligível; a presença e a ausência, o estático e o movimento, a ruptura e a continuidade. Mesmo que o termo “estética” traga a carga etimológica da sensibilidade, é a razão o que a legitima. Ela provoca deslocamentos do sentido e do significado, do racional e do sensível que se interagem no sentido de proporcionar ao espectador o aspecto pluriforme do mundo, bem como sua polissemia, refletindo o entrelaçamento de inúmeras manifestações do real que extrapolam o circuito artístico, incorporando o que Dorflès chama de “elementos meta-artísticos, para-artísticos ou até anti-artísticos” (1988: 185). Isto ocorre, segundo ele, com “o advento do descontínuo, do assimétrico, do policêntrico nas criações artísticas”, é talvez através destes elementos “que se poderá chegar a uma melhor possibilidade de entendimento recíproco entre os homens e não só no campo artístico.” (Dorflès, 1988: 190).

A arte, instaurada no espaço público, adquire autonomia, pois desloca-se, desvincula-se do cotidiano, estando no cotidiano. Ainda que reconheçamos que “a vida urbana que poderia servir como antídoto”, ainda assim é a que mais “desarma a potencialidade da memória”. (Dias, 2004: 256), também buscamos um alento nas potencialidades da arte pública como evocação dessa memória. Por essa capacidade de transitar pelo espaço – real e irreal – o objeto estético se situa no mundo, apesar de que “algo nele recusa o mundo” (Dufrenne, 1992: 207). Sua exterioridade é fugidia, se isola do espaço para realizar o seu ser; mas retorna ao mundo para complementar seu “ser no mundo”. Assim, a forma expande-se para uma representação que invoca a memória coletiva, evoca uma lembrança, ao mesmo tempo que, pela plasticidade da obra conjugada ao espaço no qual se insere, suscita novos elementos estéticos e artísticos.

A memória transcende os limites da consciência individual e estagnada nos acontecimentos comuns do cotidiano, passa a integrar-se ao espaço coletivo, ativando uma movimentação que vai de nós a nós mesmos, de nós mesmos com o outro e de nós e o outro com o coletivo, recompondo o passado e sedimentando o presente que pensa também o futuro. Desse modo, “a memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo do ‘momento oportuno’ (*kairós*), ela produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar” (Certeau, 2007: 161).

Situada no espaço público urbano, a arte supera a idéia de rotina, de repetição inócua de ações, para instaurar um novo paradigma de análise do termo como o sentido que País nos traz, de rota, do latim *rupta*, ruptura, para dar uma multiplicidade de sentidos ao cotidiano. Desse modo,

“[...] se o cotidiano é o que se passa quando nada se passa – na vida que escorre, em efervescência invisível –, é porque ‘o que se passa’ tem um significado ambíguo próprio do que subitamente se instala na vida, do que nela irrompe como novidade (‘o que se passou?’), mas também do que nela flui ou desliza (o que se passa...) numa transitoriedade que não deixa grandes marcas de visibilidade” (Pais, 2008: 30).

Compreender o modo como os elementos estéticos da arte pública se apresentam com eixo constituinte do processo formador e emancipador do espectador transposto para as formas de manifestações da coletividade é, assim, a intenção desse trabalho que prioriza a fenomenologia como vertente teórica.

Desse modo, percebemos que há, especificamente na estética fenomenológica, uma intenção de tornar o sensível cognoscível, acentuando seu caráter teorético apesar de postular que o prazer advindo da experiência estética resulta de uma “contemplação desinteressada”, que não é valorativo nem normativo, mas fiel ao que intenta uma descrição fenomenológica.

A identificação da experiência estética com a experiência fenomenológica está na própria experiência originária que é a do sentir, que antecede o ver, o pensar ou o compreender. É essa experiência que institui a presença do ser no mundo, que permite o aparecer do fenômeno. Desse modo, é preciso compreender que “a experiência estética exige uma operação análoga à redução fenomenológica e que a arte, como a fenomenologia, numa pesquisa das coisas mesmas, se orienta rumo a um retorno ao originário” (Saison, 1999: 126).

Em geral, é a partir da visão que se efetiva a transcendência a plena abertura ao mundo, ao *logos*, que supera a mera representação do mundo através dos objetos. É no contato com um espaço doador de significado que a forma efetua uma “transformação constitutiva”. Nesse contato com a obra, que é uma transcendência, nós nos tornamos “contemporâneos de nossa origem”, na medida em que essa experiência nos permite “voltar ao estado nascente”, aquele da indeterminação, da inquietação, da perturbação, mas também do inesgotável, do intenso, do desvelamento do novo, da cumplicidade, do indizível. A obra de arte é, segundo Mikel Dufrenne, um ponto de intermédio entre o corpo e a coisa, à luz da percepção.

A existência da obra de arte sustenta-se na relação da experiência do autor com a experiência do espectador. Para que essa relação se estabeleça, nela está contida implicitamente a relação sujeito-objeto, que determinará uma atitude fenomenológica. Assim, “entre a coisa e quem a percebe há um entendimento pré-estabelecido anterior a todo *logos*” (Dufrenne, 1992: 5).

Segundo Dufrenne, não é possível ignorar que a consciência estética ocorra num mundo cultural que já está dado. Somente partindo da empiria é possível submeter a experiência estética ao pensamento filosófico. A historicidade imbuída na obra de arte revela sua multiplicidade e sua potência indica uma “vontade de se realizar”. O objeto estético existe enquanto coisa para o corpo antes que para a inteligência, mas seu estatuto de objeto estético é dado pelo sujeito, enquanto seu espectador. Vários artistas

criam inúmeras obras de arte, mas somente o espectador, através da percepção estética, pode fazê-la manifestar-se enquanto objeto estético. No contato inicial, a obra percebe-se percebida e comunica-se com o espectador. Nesse contexto há uma “dinâmica ontológica e estesiológica”, pois é através dos sentidos que se dá nosso contato primeiro com o mundo, e são estes que promovem o desvelamento do objeto estético, que assume, por conta disso, uma exterioridade do aparecer ao mundo. O sentido da obra é suscitado pelo sensível, emana dele e, no entanto “o sentido é também um sentido inteligível” (Dufrenne, 1992: 42). Através do sentido, o mundo exterior se torna marginal e passamos a pertencer de algum modo, ao mundo do objeto estético.

A obra de arte, assim como a palavra, tem por essência fazer ver, e a estética busca nessa interioridade manifestada, o impensável do acontecimento, a representação do que deve ser pensado e dito, aquilo que passaria despercebido, não fosse o olhar lançado sobre a obra.

Desse modo, a estética não possui regras específicas como critério para avaliar temas, gênero ou estilos da arte, estabelecendo uma hierarquia e a arte é identificada em seu ser singular, manifestada no coletivo, na vida cotidiana. Assim como na fenomenologia, a estética, desde quando instituído o regime estético das artes no século XVIII,

“[...] funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. [...] O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica” (Rancière, 2005: 33).

Por essa razão, o conceito de emancipação, que é tão caro a Rancière, aparece nessa referência estética. A consciência de si, do ser como parte do coletivo, retira o ser do estado de passividade e o recoloca em relação com a realidade de modo atuante. Como a estética só se constitui enquanto conceito quando presente em todas as esferas da realidade, ela se apresenta como possibilidade emancipatória, com o que Rancière, em *O espectador emancipado*, define emancipação:

“A emancipação começa quando recolocamos em questão a oposição entre olhar e agir, quando compreendemos que as evidências que estruturam assim as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas mesmas à estrutura de dominação e de sujeição. Ela começa quando se compreende que olhar é uma ação que confirma ou transforma esta distribuição de posições. O espectador também age, tanto quanto aluno, tanto quanto sábio. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Ele liga o que ele vê a muitas outras coisas vistas em outras cenas, em outros tipos de lugar. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema que está a sua frente” (2009:19).

A arte pública de certa forma privilegia o espectador leigo, que na maioria das vezes tem contato com a arte de maneira ocasional, diferentemente daquele espectador que vai ao museu ou outros espaços expositivos especificamente para ter contato com a

obra de arte. Além disso, a arte no espaço público permite uma melhor compreensão da cidade. A circulação dos cidadãos cotidianamente é reveladora de sua relação com a cidade, que pode ser de distanciamento ou de afinidade já que, “esta relação repercute em um novo olhar para si próprio, como membro atuante desse espaço” (Brites, 1996:34). Mesmo que pareça, como a arquitetura, impositiva por ser pensada por um grupo restrito que inclui urbanistas, artistas e instâncias financiadoras sem a consulta prévia da população, a publicidade do espaço da arte revela também uma possibilidade emancipadora no sentido de permitir que, na interação, o espectador tenha autonomia de se utilizar da sensibilidade, da reflexão, da interrogação, da admiração e até mesmo da indiferença. Afinal, o fascínio da obra de arte reside em sua capacidade de retirar-nos temporariamente do real, de revelar-nos aspectos antes imperceptíveis, de promover um encontro de olhares que se convergem na obra, de possibilitar que olhemos o mundo, a existência humana, a sociedade com os olhos do artista, oscilando constantemente entre o sensível e o inteligível.

Referências

- Bonomi, Maria, “Reflexões”, in: Laudanna, Mayra (org.), *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial, 2007, pp.19-27
- Brites, Bianca, “Arte pública e o público”, in: *Anais do I Simpósio de Arte Pública e Espaço Urbano*, Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1996, pp.32-39
- Certeau, Michel de, *A invenção do cotidiano. 1- Artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 2007.
- Dias, Geraldo Souza, “A obra de arte no espaço urbano”, in: Medeiros, Maria Beatriz de. (org.) *Arte em pesquisa: especificidades*, v.2. Brasília, ANPAP, 2004.
- Dorfles, Gillo, *Elogio da desarmonia*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1992, v. I.
- Pais, José Machado. *Sociologia da vida quotidiana*. Lisboa: ICS, 2007.
- Rancière, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, EXO/Editora 34, 2005.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.
- Saison, Maryvonne, “Le tournant esthétique de La phénoménologie”, in *Revue d'Esthétique*, Paris, n.36, 1999, pp.125-140.
- Silva, Ricardo Jorge dos Reis, *Arte pública como recurso educativo: contributos para a abordagem pedagógica de obras de arte pública*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes/UL, 2007. (Dissertação de Mestrado)

FRONTEIRA: ARTE: DOIS MUNDOS:

projetos de arte de Alfredo Jaar e Judi Werthein entre América Latina e os Estados Unidos

Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense – RJ

O globo encolhe para aqueles que o possuem; para os desalojados ou despossuídos, os migrantes ou refugiados, nenhuma distância é mais aterradora que os poucos metros da travessia da fronteira.
Homi K. Bhabha, *Double Visions*³

O século XX testemunhou um aumento exponencial das desigualdades entre nações em seus diferentes estágios de desenvolvimento. As discrepâncias no domínio das tecnologias têm propiciado diferentes percepções do tempo, situação em que enquanto para algumas nações descortina-se o futuro, outras parecem sentenciadas a permanecer atadas a um passado sem fim. Em julho de 1969, quando os astronautas norte-americanos Neil Armstrong e Edwin Aldrin «caminhavam» na superfície da Lua, traçando passos emblemáticos que pareciam inaugurar a pós-modernidade, enormes parcelas da população mundial peregrinavam pelos rincões do planeta em condições de vida que remontam a tempos ancestrais. Em 2001, ano fixado pelo cineasta Stanley Kubrick para a chegada do futuro, a grandeza de linhas de telefonia instaladas nos países desenvolvidos correspondia a 121,1 linhas para cada 100 habitantes, enquanto isso, em alguns países africanos, tais como Nigéria e República Democrática do Congo, a relação era de menos de duas linhas para cada 1.000 habitantes. Ainda no plano da circulação da informação e das comunicações, em outro ano emblemático – 1984 –, a cidade de Tóquio tinha mais linhas telefônicas instaladas que todo o continente africano (National Research Council 2002: 45).

Esse extraordinariamente contraditório século XX, alongado nos anos iniciais do século XXI, testemunhou igualmente o desmoronar de inúmeras barreiras, entre as mais famosas aquela que, em 1989, deixou o mundo atônito, principalmente pela velocidade e impetuosidade com que representou o desaparecimento do império soviético. Para os norte-americanos, acostumados a desenvolver a percepção de si mesmos através da negação do “outro”, instaurou-se uma estranha perplexidade diante do desaparecimento desse “outro”, diante do desaparecimento das possibilidades de reflexividade

3

Bhabha, Homi K., “Double Visions”, 1992: 88.

oferecidas por um mundo outrora formatado em dois pólos pela Guerra Fria e agora extinto. Configurava-se a urgência na invenção de outro “outro”.

De imediato, o “desafio que vinha do sul» (Cf. Huntington, 2004) parecia perfeito para a invenção desse novo outro. Era necessário barrar o fluxo migratório da América Latina, fechando-lhes as fronteiras, como se assim fosse possível resguardar a cultura norte-americana da avalanche de criatividade e diversidade vinda das Américas ao sul. Para a proteção da fronteira da Califórnia, por exemplo, um muro de mais de quarenta quilômetros de extensão foi erguido com refugos metálicos da primeira guerra do Golfo – a assim chamada Operação *Desert Storm* –, motivando o geógrafo David Harvey, inglês radicado nos Estados Unidos, a perguntar, com perplexidade e certa indignação, “por que estamos erguendo muros em algumas partes do mundo, enquanto em outras nós os derrubamos? Afinal, que direito é esse que acreditamos ter?”⁴

Há muito que as preocupações das fronteiras ultrapassaram litígios da geografia física e política para incorporar as complexidades fluidas da geografia cultural e humana. Nesse cenário de novos conflitos e muitas fricções em diversas partes do planeta, a fronteira paradigmática da pós-modernidade nas Américas é aquela que separa de um lado, a América Latina, e do outro, a mais rica nação do planeta, não sendo a fronteira norte dos Estados Unidos. Uma fronteira que em sua conformação político-cultural se distancia em milhares de léguas daquela que promove o encontro dos Estados Unidos com o Canadá por áreas ermas e gélidas que tanto atraíram o interesse dos *land-artists* dos anos 1960/70⁵. A fronteira sul, ao separar os Estados Unidos Mexicanos e os *United States of America* com seus rios, desertos, muros, cercas, patrulhas e milícias, se apresenta como emblemática das questões que envolvem os processos migratórios na pós-modernidade em suas tentativas de contenção e de disciplinamento, através da escalada compulsiva de barreiras físicas e políticas que testam sua capacidade de soffrear os sonhos.

Para além das complexidades de organização das economias nos tempos pós-modernos, as questões das fronteiras adquiriram colorações políticas dramáticas e tiveram suas medidas de controle potencializadas desde os atentados às torres gêmeas de Nova York em 2001, quando foi iniciada uma guerra assimétrica e desterritorializada contra o terrorismo, transformado em inimigo número um da civilização ocidental; depois do desaparecimento da URSS, finalmente havia sido instituído um outro “outro”.

No campo específico da arte, as fronteiras no mundo globalizado se tornaram uma questão substantiva no cenário da arte contemporânea, embora já houvesse sido investigada na obra de alguns artistas em décadas recentes, como é o caso do brasileiro

4 Conforme participação de David Harvey no seminário *Conversación I*, realizado na UCSD, San Diego, Estados Unidos, no dia 15 de outubro de 2000.

5 No final da década de 1960, o artista norte-americano Dennis Oppenheim desenvolveu *Annual Rings* na fronteira gelada entre Estados Unidos e Canadá. Oppenheim transferiu os “anéis” com que contamos a idade de uma árvore para a neve, explodindo-os na escala. Os anéis foram desenhados através da fronteira entre aqueles dois países da América do Norte, fazendo com que “a terra se transformasse em sua tela ou papel de desenho. Um rio, marcando a fronteira, divide ao meio os círculos concêntricos”, enfatizando a arbitrariedade do homem que impõe uma diferença de uma hora no fuso horário entre os dois lados da obra – o canadense e o estadunidense.

Cildo Meireles que, ainda em 1969, desenvolveu uma série de obras⁶ que tinham como objeto a demarcação simbólica de áreas, territórios e espaços de escala agigantada da cartografia do Brasil, em uma tentativa de apreender e melhor compreender nossa geografia, para em seguida subvertê-la, propondo alterações que redesenhavam a face física do país, e que simbolicamente intervinham em sua configuração cultural, política e econômica, promovendo o deslocamento de acidentes geográficos, a alteração de fronteiras, *et coetera*.

As fronteiras: a superação dos limites: arte: política

- Na realidade, eu gostaria de dizer que, ao lado do uso de materiais tradicionais como bronze, tela, tinta, etc., uso também o contexto social e político como meu material.

- Hans Haacke, *La Generazione delle Immagini*⁷

Ao longo de grande parte do século XX, ao artista foi outorgado o direito de acreditar que a chave da criação artística encontrava-se exclusivamente em si mesmo, pelo menos para aqueles que pareciam seguir as prescrições que apontavam para a autonomia da arte materializada em um determinado tipo de modernismo, muito embora o escritor Albert Camus houvesse alertado-nos para o fato de que, “ao contrário da presunção corrente, se existe algum homem que não tem direito à solidão, este é o artista” (Gablik 2002: 144). Nas décadas mais recentes, no entanto, o contexto político tem ganhado proeminência nos processos de criação da arte, passando a ser percebido pelos artistas como algo a ser enfrentado e enfatizado em um tipo de produção de arte que está, desde sua gênese, atada ao meio no qual foi produzida. Ao contrário da arte que se vangloriava de sua condição de autonomia e (in)sujeição às coisas do mundo, afirmando como eco a ilusória independência do artista, essa outra produção de arte reafirma e enfatiza seu compromisso agigantado e intensificado como o mundo que se desenrolar cotidianamente para além dos muros - reais ou virtuais - do mundo da arte. Nesse novo cenário da produção da arte contemporânea, a valorização e ênfase no contexto evidenciam a insuficiência dos outrora festejados paradigmas modernistas, revelando que novos elementos precisam ser recuperados e incorporados ao processo de criação de arte, transformando sua lógica, ampliando seus contornos para compreender os fatores políticos, culturais, sociais, étnicos, de gênero, raça, etc., em uma produção de arte eminentemente crítica.

Nesse processo, pareceu inevitável que a obra de arte se desviasse de seu roteiro mais tradicional entre o ateliê do artista, a galeria e coleção de arte, se distanciando das clausuras do circuito em favor de um processo de reterritorialização da arte, de maneira a contemplar novos espaços de aproximação e contágio com a sociedade. O novo espaço da arte potencialmente passaria a ser qualquer espaço,

6 Obras que receberam o título genérico de *Arte Física*.

7 Haacke, Hans, “La Generazione delle Immagini”.

renunciando-se aos abrigos institucionais dos espaços tradicionais que, embora esgarçados por novas práticas e novos discursos, revelarem-se insuficientes para atender os novos desejos de contaminação da produção de arte na contemporaneidade, gerando a necessidade de que a arte se espraiasse pelas ruas, pelo campo, cidades, rios, desertos, parques, consolidando todos os espaços como passíveis de abrigar manifestações de arte diante de sua pretensão de dialogar com contextos específicos.

Cada contexto, inevitavelmente e por sua própria natureza, aduz suas singularidades. As regiões de fronteira, regiões de convergência de realidades culturais distintas, se oferecem como cenários extraordinários para a manifestação de uma arte interessada no diálogo com essas “pororocas culturais” nessas regiões de encontros, confrontos e contaminações de realidades distintas. Neste presente trabalho nos interessa investigar as respostas de dois artistas latino-americanos - o chileno Alfredo Jaar e a argentina Judi Werthein - à realidade invulgar da fronteira entre Estados Unidos e América Latina, entre as cidades de San Diego, Estados Unidos, e Tijuana, México.

Região caracterizada pelo encontro e pela fricção entre dois fins de mundo, dois pontos extremos dos Estados Unidos e da América Latina, dois mundos apartados pela “linha” que o escritor mexicano Carlos Fuentes poeticamente chamou de “fronteira de cristal”, apresenta-se como um cenário “altamente carregado, politizado e contencioso” (Firstenberg 2005: 60) próprio para a emergência de projetos de arte na esfera pública que se articulem na interseção da arte com a política, que estejam comprometidos com os mecanismos de disseminação e liquescência da arte nos processos da cultura.

A “fronteira de cristal” não revela apenas os personagens dessa realidade culturalmente rica, eventualmente trágica, sombria e melancólica. A fronteira de cristal, de vidro, a linha que insiste em ser linha nos mapas da geopolítica, que insiste em demarcar territórios de soberania, poder e exclusão, parece igualmente comprometida e empenhada em obstaculizar as possibilidades de integração. Mas essa é uma linha que está longe de ser verdadeiramente uma linha. Ao contrário, se evidencia como uma linha que se alarga, que ganha territorialidade, que se estende por planícies e vales dos dois lados da fronteira. Embora se apresente como barreira com função específica, não impede que as partes se vejam, não obstrui a sedução entre os dois lados.

A sedução do olhar vai longe, atravessa as barreiras insensíveis da burocracia militar e política, alargando a linha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de uma geografia empoeirada dos velhos manuais da geopolítica, para se transformar em “região de fronteira”, domínio líquido que se caracteriza pelo interação de percepções de mundo calcadas em tradições distintas, advindas de tempos pretéritos que se manifestam em uma extraordinária produção de arte e cultura, tornando as regiões de fronteira em territórios de extraordinária riqueza e diversidade cultural, o que parece contrariar as restrições que lhes são impostas pelas políticas de controle e vigilância. As regiões de fronteira se apresentam como heterotopias, conforme elaborado por Michel Foucault, configurando-se como um lugar fora de todos os lugares:

“Acredito que entre as utopias e esses outros lugares, essas heterotopias, exista um tipo de experiência difusa e deslocada, que poderia ser o espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, na medida em que é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço virtual, imaginário que se abre por trás da superfície; estou lá, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá minha própria visibilidade, que permite que eu me veja lá onde inexistir: essa é a utopia do espelho. Mas ele é também uma heterotopia, já que o espelho em realidade existe, exercendo um tipo de contra-ção à posição que eu ocupo. Do ponto de vista do espelho, eu descubro minha ausência do lugar onde estou, já que nele eu me vejo. [...] Neste aspecto, o espelho funciona como uma heterotopia: ele faz desse lugar que ocupo no momento que me olho no vidro ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, já que para ser percebido, ele tem que ultrapassar este ponto virtual que está lá” (Foucault 1986: 24).

Uma nuvem: cloud: música poesia silêncio: Alfredo Jaar: vida: morte

Manhã de sábado, 14 de outubro de 2000. Uma nuvem branca bailava contra a ubiquidade esférica de um céu mais-que-azul. Uma nuvem constituída por mil e quinhentos balões brancos⁸ parecia subverter as descobertas de Sir Isaac Newton a pressionar o céu. Os balões queriam ganhar asas, queriam ser asas e partir para outras terras. Mas estavam presos, amarrados, cerceados, como sonhos suprimidos em uma situação que se assemelha àquela vivenciada pelos que desejam (e estão impedidos de) cruzar a fronteira. Presos, atados, os balões brancos faziam parte do projeto-evento-obra-cerimônia de Alfredo Jaar, artista chileno nascido em 1956 e radicado em Nova York, a provocar reflexões e sentimentos de melancolia e pesar pelas perdas e ausências, consistente com sua percepção da fronteira como “um lugar de violência e morte” (Chattopadhyay 2001: 84).

Os balões pareciam aguardar o momento de partir. Empurrados pelo vento, pareciam tremer de ansiedade, retesados nas cordas, pressionando ora para um lado, depois para o outro. Balões como alegoria para a morte no caminho da terra prometida, a meio caminho da travessia não autorizada da fronteira. Mortes daqueles que pereceram quer seja pelas ações das forças policiais ou das milícias da região ou pelas forças da natureza e dos atos de imprudência, afogados, acidentados, expostos a condições extremas na busca da América de seus sonhos.

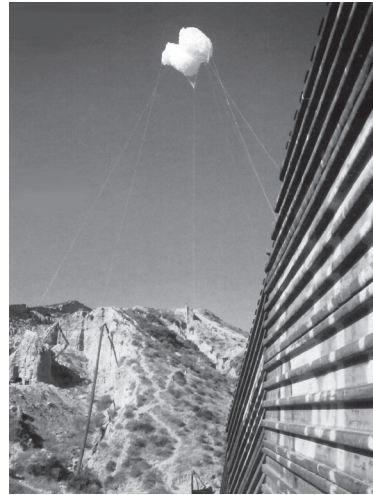
A obra-projeto-evento-cerimônia *The Cloud / La Nube* demandou inúmeras e delicadas negociações com a *Federal Aviation Administration* dos Estados Unidos e com a *Border*

8 Em resposta às preocupações expressas pelos ambientalistas, e de maneira a evitar qualquer impacto nocivo ao meio-ambiente, “the balloons we are using are a biodegradable latex ‘party’ balloons”, conforme trecho da carta datada de 27 de junho de 2000 de Michael Golino, diretor executivo do projeto, dirigida a Bob Schimmel, da Federal Aviation Administration, Western Pacific Region, Los Angeles, solicitando autorização para a constituição da nuvem em “an altitude of not more than 1,000 feet [300 m], e a posterior liberação dos 1.500 balões de aproximadamente 45 cm.

Patrol, e configurou-se como um monumento efêmero, multi-sensorial, em celebração àqueles que perderam a vida em um duelo que não conseguiram evitar. Jaar explicitou seu desejo de enfatizar os aspectos estéticos da obra, confrontando “o ódio e a violência com poesia e música. [...] A obra nasceu da indignação, mas o resultado queria ser poesia. Eu queria insistir com esse minuto de silêncio porque a morte já é algo cotidiano na fronteira, a morte foi banalizada”⁹.

Naquela manhã de sábado de outubro de 2000, uma pequena multidão de aproximadamente 600 pessoas ocupava a região conhecida como Valle del Matador, Tijuana, onde se realizou a evento-projeto-cerimônia de Jaar. Eram patronos, artistas, críticos, curadores, além de ativistas, membros das organizações de apoio aos

migrantes e familiares dos homenageados. A equipe de produção, os músicos envolvidos no projeto e os técnicos circulavam livremente através da cerca, momentaneamente suprimida, indo ao México voltando aos Estados Unidos, indo de novo, voltando de novo, de acordo com as necessidades da produção, diante dos olhares entre indiferentes, aborrecidos e sonolentos dos policiais da patrulha da fronteira. A obra-cerimônia foi realizada simultaneamente nos dois lados, nos dois países, nos dois mundos, com a sonoridade de Albinoni, Bach e Veracini fluuando dos dois lados da linha, entremeada pela leitura de dois poemas – *Tras el muro* e *El descenso* - do poeta de Tijuana, Victor Hugo Limón.



Alfredo Jaar
The Cloud / La Nube, 2000

Fonte: Catálogo da mostra inSite 2000-2001



Alfredo Jaar
The Cloud / La Nube, 2000

Fonte: Catálogo da mostra inSite 2000-2001

Na audiência, um público partido a desmembrar o evento em cerimônia-homenagem – para os que haviam comparecido para reverenciar os mor-

9 Conforme texto do site do Consejo Nacional para la Cultura y las Artes do governo mexicano. Disponível em: <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/181000/insite.html>>. Acesso: 15 ago. 2003.

tos – e em obra-projeto de arte, para os que, mesmo com conhecimento pleno do drama que informava a obra de Jaar, estampavam o distanciamento dos não-atingidos, aqueles que, embora comovidos, não haviam sido atingidos, vitimados. De um lado, os mexicanos com seus rostos bem delineados, pele curtida pelo sol; do outro, os norte-americanos, pele clara, rosada pelo mesmo sol que parece não ser o mesmo, maneiras educadas, quase sofisticadas: eram os patronos de San Diego. Esses tinham se deslocado a esse lonjura para ver de perto a obra literalmente única de um artista que pertence a uma elite contemporânea internacional, transitando sua obra sem fronteiras pelas principais bienais e mostras ao redor do mundo. Um artista que, no entanto, tem enfrentado críticas daqueles que vêem em seus gestos uma tentativa de estetizar dramas, chagas e mazelas de povos periféricos do assim conhecido terceiro mundo, contempladas através das lentes pasteurizadoras do auto-proclamado primeiro mundo.

The Cloud / La Nube foi recebida com tepidez pela crítica, que parecia esperar mais do artista chileno que naquele ano havia sido distinguido com o *MacArthur 'Genius' Grant* (Pincus 2000: 34). As respostas da crítica oscilaram entre um silêncio de quem não deseja hostilizar - por tratar-se de uma obra com implicações políticas e humanas penetrantes - e notas que burocraticamente travestiam os *press-releases*, ou ainda críticas francas de quem experimentou desconforto e assimilou de mau grado o recurso do artista a um elenco óbvio de simuladores sentimentais: a música de câmara executada por um quarteto barroco, os solos tristes e desamparados de um violino e de um violoncelo¹⁰ com a imensidão da natureza ao fundo, a leitura dos poemas em um compasso sombrio, o minuto de silêncio, tudo sendo observado dos céus pelos balões brancos. Para a crítica norte-americana Jennie Klein, no entanto, o artista teria se perdido nas dificuldades e armadilhas do contexto da fronteira, produzindo um obra que foi “antes piegas e sentimental que comovente”: “na medida em que quase todos os espectadores desta *performance* eram patronos das artes cujos amigos e famílias atravessam sem problemas a fronteira, o gesto de Jaar pareceu mais calculado que genuinamente celebratório” (Klein 2001: 31).

O minuto de silêncio que se seguiu à leitura do poema *El Descenso*, de Victor Hugo Limón, marcou com profunda tristeza o clímax da obra-cerimônia, momento em que os balões brancos foram finalmente liberados contra o céu azul daquela manhã de outono no hemisfério norte.

10 A parte musical da obra-cerimônia de Alfredo Jaar foi executada por um quarteto integrado por Wilfrido Terrazas (flauta), Boris Glouzman (oboé), Pavel Getman (fagote), e Olena Getman (teclado), tendo o solo de Karina Beskrovnaia e Omar Firestone respectivamente ao violino e ao violoncelo.

O tênis: o pé: o passo: Judi Werthein: sonhos descalços



Judi Werthein
Brinco, 2005
Fonte: Foto do autor

O projeto de Judi Werthein – *Brinco*¹¹ - girou em torno do desenvolvimento, fabricação e distribuição de pares de tênis, “com os materiais que são relevantes e que podem ajudar àqueles que ilegalmente cruzam a fronteira”. *Brinco* foi desenvolvido a partir de uma pesquisa da artista na região de Tijuana, México, que incluiu contatos com organizações de apoio aos migrantes e com os próprios migrantes, além da travessia da fronteira pela própria artista, percorrendo os caminhos da ilegalidade.

Nesse contexto de caminhadas e observações, Judi Werthein pôde listar algumas necessidades eventualmente vitais para esses caminhantes da esperança e do sonho, de maneira a incluí-las como pequenos apetrechos agregados ao par de tênis: um mapa da região impresso na palmilha e na sola interna do calçado, uma pequena lanterna, uma bússola (a indicar o norte sonhado), um pequeno bolso para a guarda de algum dinheiro para a travessia e os primeiros momentos que se seguiriam, além de ícones da “fé” popular dos norte-americanos e mexicanos a iluminar o trajeto: na biqueira do tênis, a águia, emblema nacional norte-americano, e na parte posterior do tênis, um pequeno retrato do padre mexicano Toribio Romo, guardião dos imigrantes não-documentados¹².

11 “Brinco” é o termo utilizado pelos mexicanos da fronteira para designar a travessia ilegal para os Estados Unidos.

12 “Em torno de 1970, coisas estranhas começaram a acontecer na fronteira que divide Estados Unidos e México. Centenas de imigrantes ilegais começaram a relatar que sempre que se encontravam em apuros, um estranho padre mexicano, chamado Toribio Romo, aparecia de repente e os ajudava a cruzar a fronteira, até mesmo lhes dando comida, água, dinheiro e informações em como conseguir empregos nos Estados Unidos. Às vezes, ele se aproximava dos ilegais em sofrimento pelo calor, exaustão, mordidas de cobra e outras enfermidades, e os curava. Os imigrantes pensavam se tratar de um ser humano real, e não um anjo da guarda”. Conforme texto publicado em um pequeno pôster, parte da divulgação do projeto *Brinco*.

Fabricado na China, através de um processo de produção que expõe a exploração da mão-de-obra em escala planetária, o tênis foi vendido como “*a one-of-a-kind art object*” em uma loja sofisticada de calçados em Downtown San Diego durante alguns meses de 2005 -, pretendendo enfatizar “as contradições entre moda, competição na indústria e fluxos migratórios, temas centrais da dinâmica da geopolíticageografia das forças de trabalho no mundo contemporâneo”, conforme trecho extraídos da brochura do projeto.

Consumo, moda, exploração pelos países do norte, fluxos migratórios vindo do sul – esses são alguns dos elementos que compõem o complexo elenco de questões suscitadas pelo projeto de Judi Werthein - artista argentina (Buenos Aires, 1967) radicada em Nova York -, tendo como questão central os dramas da fronteira que “saltam aos olhos” e que “a artista não conseguiu evitar”, exposta à dor e ao desespero daqueles que acreditam em uma vida melhor no país do norte:

“No início, pensei em trabalhar com um tipo de anedotário, mas percebi que não poderia evitar essa questão [da fronteira]. Eu decidi conversar com os migrantes... eu estava aqui [na região] e isso aqui é uma questão de grande interesse. Embora pudesse ter me envolvido com outras situações, entendi que tinha a responsabilidade de não evitar esse assunto, tinha que confrontá-lo com o meu projeto. Ele estava constantemente saltando diante dos meus olhos... No fundo, o que realmente me interessava era aquilo, independentemente se gostasse ou não, foi o que senti que precisava falar aqui. Então busquei uma estratégia para intervir nesta estrutura de conflitos políticos, sociais e urbanos”¹³.

As questões que envolvem o processo de mobilidade e trânsito na fronteira que divide os Estados Unidos e a América Latina, seu controle, restrições e dramas, são certamente complexas, e não são os únicos problemas provocados pelo projeto *Brinco*. Ao lado do consumismo em escala planetária, que encontra sua melhor expressão na cultura norte-americana e a capacidade do capitalismo contemporâneo de encolher o mundo à procura da melhor relação custo / benefício para a indústria, onde quer que ele esteja, quer seja no México ou na distante China, o projeto de Judi Werthein também nos permite reflexões interessantes no campo específico da arte.

A primeira questão é aquela que investiga a localização mais precisa da obra de Judi Werthein: estaria no processo de desenvolvimento do projeto em si, que incluiu as pesquisas e a colaboração com os migrantes, com as organizações de apoio e com o fabricante chinês? Ou estaria no gesto de travessia dos migrantes calçando o par de tênis em questão? Ou estaria ainda em sua configuração mais convencional como objeto-múltiplo-de-arte¹⁴ em exposição na loja de calçados *Blends*, em San Diego, enquanto parecia ampliar o circuito de arte daquela cidade?

13 Conforme relato de Judi Werthein em entrevista com o autor em 2005, no Jimmy Carter's Café, San Diego, Califórnia. Outras citações da entrevista com a artista aparecerão simplesmente entre aspas.

14 O projeto *Brinco* produziu 1.000 pares do tênis, dos quais 600 foram destinados à distribuição entre os migrantes, através de organizações com atuação na área, enquanto os outros 400 foram postos à venda por 215 dólares na loja *Blends*, de San Diego, na condição de um múltiplo de arte.



Judi Werthein
Brinco, 2005
Fonte: Foto do autor

Seja qual for a resposta a essas indagações, até porque *Brinco* parece ser tudo isso, realizando-se justamente na confluência dessas questões e suas contradições, o projeto de Judi Werthein parece ainda atender ao anseio de colecionismo através de materialização do projeto (ou de parte deles) em um objeto passível de integrar coleções de arte.

Por outro lado, se encontramos dificuldade para precisar o lugar de *Brinco*, seguramente mais problemas teríamos para identificar seu público. Afinal, quem seria esse público: o imigrante, co-participante do projeto, a quem (em tese) o projeto estaria servindo? Aquele “público secundário” que visitou a loja *Blends* na noite de lançamento do projeto? O consumidor desavisado que teve seu caminho cruzado pelo par de tênis enquanto buscava um calçado na loja? Ou aquele que tomará conhecimento do projeto através das páginas impressas da história da arte? Ou ainda aquele público que no futuro possivelmente irá confrontar um par de tênis *Brinco* em um espaço tradicional do sistema de arte?

Apesar de sua extraordinária multiplicidade em 1.000 pares, dois mil objetos, o projeto *Brinco* parece curiosamente condenado à invisibilidade, da mesma forma que a “comunidade invisível” dos imigrantes co-participantes do projeto, já que o calçado em si não é mais do que uma referência simbólica aos dramas da travessia e ao projeto da artista, sendo a um só tempo, sua realidade e sua metáfora. E nem mesmo a intenção da artista de comprar o par de tênis efetivamente usado no trajeto da travessia não-autorizada para o território norte-americano¹⁵, quando “minha escultura estaria de fato e finalmente concluída, um projeto em colaboração com os imigrantes”, parece contornar essa contradição, uma vez que teríamos certamente um objeto com uma história e memória, uma representação e testemunho da travessia, mas não mais que isso.

15 Em um compartimento dos pares de tênis destinados à distribuição no lado mexicano da fronteira, foi incluído o número de um telefone e uma moeda de um quarto de dólar para a ligação telefônica, de maneira que o imigrante pudesse vender o par de tênis usado na travessia pelo mesmo valor da loja de San Diego: US\$ 215,00 (duzentos e quinze dólares norte-americanos).

Referências

- Bhabha, Homi K., "Double Visions", *Artforum International*, Nova York, v. 30, n. 5, jan. 1992, p. 88, *apud* Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.
- Chattopadhyay, Collette, "inSITE2000", *Art Nexus*, Miami, n. 39, pp. 82-85, fev. - abr. 2001.
- Firstenberg, Lauri, "San Diego-Tijuana", *Art Papers Magazine*, Atlanta, Georgia, v. 29, n. 6, p. 60, nov. - dez. 2005.
- Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16, primavera de 1986, p. 24.
- Gablík, Suzi. "The Dialogic Perspective: Dismantling Cartesianism". In *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson, 2002 [1992], pp. 146-166.
- Haacke, Hans, "La Generazione delle Immagini", Disponível em: <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/facts/Eng/fhaacke.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2011.
- Huntington, Samuel P., *Who Are We?* Nova York: Simon & Schuster, 2004.
- Klein, Jennie, "inSITE2000". *New Art Examiner*, Chicago, v. 28, n. 7, pp. 26-31, abr. 2001.
- National Research Council, Committee on the Geographic Foundation for Agenda 21, *Down to Earth: Geographical Information for Sustainable Development in Africa*. Washington, D.C., The National Academic Press, 2002.
- Pincus, Robert L., "inSITE for Sore Eyes", *The San Diego Union-Tribune*, San Diego, 12 out. 2000, *Night & Day*, pp. 32-34.

THIS LAND YOUR LAND:

turismo, transgressão e mobilidade

Ines Linke

Universidade Federal de São João del-Rei

A caminhada deve ser feita sozinho, porque a liberdade é sua essência, porque você deve ser capaz de parar e seguir em frente, e de seguir esse ou aquele caminho, como vem na sua cabeça... você deve ser como um instrumento que pode ser tocado por qualquer vento.
Virginibus Puerisque

Essa trabalho parte da premissa de que o mundo inteiro é constituído por propriedades particulares ao mesmo tempo em que os direitos à cidade e à natureza manifestam-se como direito à liberdade e à individualização. Ele visa contribuir com o debate sobre atualidade, mobilidade e virtualidade na cultura visual e discutir as questões de limites, fronteiras e atos de invasão e transgressão no campo da história da arte por meio de uma reflexão sobre intervenções artísticas. Ele aborda a ocupação e transgressão de espaços extra urbano em formas reais, possíveis e utópicas na América Latina, mais especificamente em Minas Gerais, Brasil.

Os temas de ocupação, apropriação, diretos, obrigações e funções do solo brasileiro eram abordados de diferentes maneiras ao longo da Colônia¹⁶, do Império¹⁷ e da República¹⁸. No Brasil, como em outros países da América Latina, a abundância relativa de terras propiciou um processo específico de ocupação dos “espaços vazios”, no qual as relações das pessoas com as terras foram condicionadas pelas características dos seus senhores e pelo financiamento privado incentivando pela colônia. No período colonial, as concessões de terras efetuadas pela metrópole portuguesa visaram dois objetivos: em primeiro lugar, a ocupação e o povoamento e, em segundo lugar, a organização da produção do açúcar com fins comerciais. O território foi dividido em capitânicas hereditárias, cedidas aos donatários que, por sua vez, distribuiriam as terras em *sesmarias* aos colonos. As *sesmarias*, na sua concepção original, tinha uma preocupação acentuada com a utilização produtiva dos grandes terrenos por meio da cláusula de condicionalidade da doação que era atrelada ao cultivo da terra.

Esse sistema de concessões de terras com as suas exigências de medição, demarcação,

16 No Brasil, entende-se a Colônia como período da história entre a chegada dos primeiros portugueses em 1500 e a independência, em 1822.

17 O Império do Brasil foi o Estado brasileiro existente entre 1822 e 1889.

18 A República do Brasil, proclamada por Marechal Deodoro da Fonseca, foi formalizada em 15 de novembro de 1889.

confirmação era ineficiente para alcançar os objetivos em todas as áreas concedidas aos colonos e pode ser considerado como origem do latifúndio improdutivo. As terras que não eram aproveitadas retornavam ao doador como terras devolutas e formaram o patrimônio público. Essas extensas áreas de terras vagas, não-apropriadas eram sujeitas à ocupação desordenada por colonos, aventureiros e especuladores.

A exploração das terras era associada à agricultura de subsistência e à agricultura de exportação. A posse afirmou-se como outra forma de aquisição e de domínio. A posse era mais adaptada à agricultura móvel, predatória e rudimentar que se praticava em grande parte do Brasil. Por isso, ela se tornou aos poucos a forma principal de apropriação territorial. Até hoje, sua importância como forma de aquisição de domínio é incontestável. Terras são desapropriadas com o objetivo de dar-lhes usos mais eficiente, na maioria das vezes do ponto de vista comercial. Após a independência, reinava uma atitude *laissez-faire* em matéria de política de terras e o Brasil caracterizou-se pela ausência de uma legislação específica para garantir e normatizar o acesso à terra. A primeira legislação agrária de longo alcance foi conhecida como a Lei de Terras de 1850.

A lei representou uma tentativa dos poderes públicos¹⁹ de retomar o domínio sobre as terras devolutas e colocar em ordem a situação caótica dos títulos de propriedade de domínio que resultaram da ocupação vertiginosa que se processava sob a iniciativa privada. Acreditava-se que o patrimônio de terras públicas poderia ser utilizado como instrumento de formação e fortalecimento do Estado nacional em construção. A lei proibia a posse como meio de aquisição de domínio e determinava que as terras devolutas só poderiam ser adquiridas por meio da compra e também serviu para legalizar as posses dos grandes fazendeiros. A lei transformava os *sesmeiros* e posseiros em *proprietários plenos*.

“Assim, a valorização da terra, um dos objetivos da lei de 1850, ocorreu de um modo perverso, não através da venda das terras nacionais, mas através da apropriação ilegal e posterior venda, dos particulares especuladores. A marcha da ocupação territorial ia incorporando novas terras ao patrimônio privado e as vendas se multiplicavam, complicando a já confusa situação dos títulos de propriedade. A falsificação de títulos com data anterior a 1854 não era tarefa fácil, pois necessitava da conivência dos donos ou funcionários dos cartórios que também acabavam tendo participação no negócio, e naturalmente, só podiam ocorrer com a anuência dos chefes políticos do município” (Ossorio, 1999: 125).

A lei de 1850 serviu para legitimar a passagem de grandes extensões de terras públicas para o domínio privado e estabeleceu a compra como meio fundamental de aquisição de domínio. Os processos de ocupação do solo e de povoamento foram fatores que geraram a desigualdade econômica da sociedade brasileira. Os impactos da monopolização do solo tiveram grandes efeitos que foram responsáveis para a formação social no Brasil.

19

O Estado do Império.

Com o liberalismo, a propriedade se converteu em direito humano. Após apropriada, a terra pode ser vendida, comprada e arrendada, assim como qualquer outra mercadoria. Ao ser colocada no mercado, o valor da terra passa a ser determinado pela sua capacidade de gerar renda. Como qualquer outra mercadoria, depois de comprada, a terra poderá ser novamente vendida ou ser herdada. No Brasil, a maioria dos proprietários encaram a terra como investimento e como capital e consideram a propriedade privada um direito inviolável do ser humano.

Hoje, o Brasil faz parte do mercado mundial de terras e de produtos agrícolas. A incorporação econômica das terras no mercado internacional foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo neoliberal e consagrou a distinção entre centro e periferia. De acordo com a legislação brasileira (a Constituição Federal de 1988, o Estatuto da Terra de 1964 e a Lei n.º 8.629/93), o direito de propriedade da terra é garantido, desde que atenda a sua função social, ou seja, se a sua utilização for condicionada ao bem-estar coletivo. Como no caso da terra devoluta, baseado no interesse social, o Estado pode desapropriar as terras que não estejam sendo utilizadas de forma produtiva.

O discurso do desenvolvimento sustentável divulga a ideia que a exploração apropriada dos recursos naturais pode trazer riqueza para a população do país e que o lucro das empresas contribui para o desenvolvimento do bem estar e a melhoria da qualidade de vida de todos. Em Minas Gerais, as serras, montanhas e paisagens estão sendo consumidas, mas a democratização dos benefícios da exploração dos recursos naturais ainda não atingem a maioria da população. Hoje, a maioria das terras do Brasil foram privatizadas e pertencem a empresas multinacionais. Na nossa “democracia dos proprietários”, na qual a maioria da terra comum foi entregue a interesses particulares e a maioria do país é possuído por uma pequena elite, os outros mortais passam a maior parte da sua vida profissional tentando pagar uma parcela de terra em uma área urbana ou adquirir um terreno, pelo menos grande suficiente para acomodar uma habitação humilde e um varal de roupas.

Os níveis extremos da concentração desigual de terras resultou em cercas, muros e proteções para defender a terra das invasões indesejadas. Em nome do desenvolvimento econômico, da melhoria e da proteção dos recursos naturais, os despossuídos e os pobres foram trancados longe das terras e fora das grandes áreas rurais. Cercado por limites físicos, muros, cercas e torres de vigilâncias que demarcam as áreas privadas, a propriedade privada, que é comumente pensada como solução de qualquer mal social, é ensombrada pelo cercas metafóricas que agora delineiam formas mais sofisticadas da autoridade da propriedade privada.

“Qualquer economia bem estruturada alocará recursos de forma coletiva ou privada de acordo com as diferentes funções que desempenham. A principal vantagem da propriedade coletiva é o da equidade, particularmente no domínio das atividades onde existem economias de grande escala, a principal vantagem da propriedade privada é a liberdade, uma vez que a utilização dos bens pode ser mais diretamente adaptado às necessidades do indivíduo (Fairlie, 2009: s/p)²⁰.”

Propriedades públicas e propriedades coletivas são hoje consideradas como algo perigoso, levando à improdutividade, à degradação e à inevitável ruína.

As ideias de propriedade privada da terra e de proprietários plenos são ideias relativamente novas. A ideia de que um homem poderia possuir todos os direitos de um pedaço de terra e causar a exclusão do resto da população não poderia ser compreendida por tribos indígenas ou camponeses que foram trabalhar a terra para sua própria subsistência. Os direitos de uso fruição e direito de caminho permitiam que as pessoas a cultivassem e utilizassem as terras já não existem. O regime de propriedade privada vendeu a ideia que as sociedades humanas evoluem ou se desenvolvem naturalmente em uma direção específica e que a privatização para nossa economia industrializada que visa fins lucrativos é sinônimo de progresso e de civilização. Como ideologia, o desenvolvimento neo-liberal promete a felicidade através da aplicação de um modelo ocidental de crescimento industrial e um *Western way of life* para todos.

O desenvolvimento econômico global tornou-se algo que deve ser feito para salvar pessoas e lugares do subdesenvolvimento. Ele não constitui um processo que acontece naturalmente, de forma espontânea, mas se contrapõe ao atraso das culturas primitivas e agrárias. Essa ideologia trouxe transformações radicais para os modos de vida e para o relacionamento humano com a terra. A agricultura de subsistência e os seus estilos de vida rural correspondente são comumente vistos como indicadores do subdesenvolvimento. A agricultura torna-se uma empresa capitalista eficiente. A consequência inevitável é a separação das pessoas e de terra. A maioria dos não-proprietários precisam buscar seu sustento nas cidades onde os empregos, dinheiro e qualidade de vida supostamente devem ser encontrados. Hoje, a maioria dos seres humanos no planeta vivem em áreas urbanas “longe das áreas rurais” e acreditam nos “quatro objetivos do desenvolvimento sustentável”:

- 1) O progresso social que reconhece as necessidades de todos;
- 2) A proteção eficaz do ambiente;
- 3) A utilização prudente dos recursos naturais e,
- 4) A manutenção de níveis elevados do crescimento econômico e de emprego.

Tudo é feito em nome do desenvolvimento sustentável: a construção de novos condomínios e a desapropriação de casas na zona rural, a construção de novas estradas e o aumento dos controles de acesso de parques e reservas, etc., Todos - sejam contra ou a favor de cada um desses projetos - trabalham em prol do desenvolvimento sustentável. Para fins de planejamento, o desenvolvimento é definido como “a realização da construção, engenharia, mineração ou outras operações em, sobre ou sob a terra, ou a realização de qualquer modificação no sistema de utilização de quaisquer edifícios ou outros terrenos”²¹. Criam-se grandes planos pré-definidos e aplicam-se as grandes mudanças no nome da melhoria da terra.

according to the different functions they perform. The main advantage of common ownership is equity, particularly in respect of activities where there are economies of scale; the main advantage of private ownership is freedom, since the use of goods can be more directly tailored to the needs of the individual.”

21 ODPM. Planning Policy Statement 1.

A melhoria, tal como aplicado ao solo, é principalmente pensado como uma decisão de cima para baixo. O conceito raramente facilita ou implica um movimento de emergência e práticas do uso da terra de baixo para cima. Nos últimos anos, diferentes estratégias artísticas começaram a renegociar as relações entre propriedade e uso, e começaram a convidar a uma progressiva apropriação social para democratizar o acesso aos ambientes extra-urbanos. Em seu texto “A não-coisa [1]” o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser fala do universo composto de coisas no passado, de uma civilização na qual possuir objetos era visto como sinônimo de bem-estar. A realização do indivíduo e sua felicidade eram inscritas nas coisas consumidas. Assim, a ideia de progresso sempre foi associado à fé nos produtos materiais que poderiam oferecer melhorias da qualidade de vida.

Mas hoje também em nome da qualidade de vida e da sustentabilidade nos desprendemos de uma série objetos e nos satisfazemos com algumas coisas baratas: canetas, garrafas, sacolas, fraldas, roupas, vasilhames, etc. Queremos consumir informações em lugar dos objetos: viagens de férias, escolas, cursos, eventos culturais, bienais, etc. Evoluímos do *homo faber* que precisava de ter e fazer e que realizava ações concretas para o *homo ludus*, um performer que concebe a vida como espetáculo e vive de sensações. O novo homem quer experimentar, conhecer e sobretudo desfrutar o mundo.

Na inabilidade de apreensão do nosso entorno queremos cada vez mais informações e viagens cada vez mais distantes. As agencias de turismo oferecem os pacotes para todas as experiências que um ser humano poderia desejar. Inúmeras viagens disponíveis, para todos os tipos de bolsos. Caso que não temos ideias de quais experiências queremos consumir, podemos consultar o livro *1000 lugares para conhecer antes de morrer*, desta forma podemos ter certeza que não nos faltaram conhecimentos importantes.

Podemos aplicar a ideia de entropia à esta redução da nossa experiência de mundo e à nossa atitude blasé em relação aos acontecimento da nossa vida cotidiana? A irreversibilidade na natureza, na cultura e no lixo de informações e fotos banais produzido diariamente. A mesmice das informações consumidas, as viagens para documentar o momento “eu estive aqui” em frente das objetos de sociedades do passado. As civilizações compostas por coisas com seus monumentos, cidades, praças, parques, ruas, museus oferecem ao viajante pacotes inesquecíveis, experiências “sem preço”, prontas para serem consumidas. Turismo é um fenômeno de uma cultura urbana de indivíduos anônimos e solitários, alienados do trabalho.

Se, como tem sido apresentado de forma convincente, o turismo é A condição do século XX em termos da figura alienada *par excellence*, então a forma informal e casual do encontro com o ambiente de uma cidade pode ser uma posição alternativa à alteridade engendrada pelos programas turísticos (Ferguson, 1997: 60)²².

22 Texto no original: “If, as has been presented persuasively, tourism is THE condition of the twentieth century in terms of the alienated figure *par excellence*, then the informed and casual form of meeting with a city’s milieu may be the alternative position to the otherness engendered by a touristic program.”

O turismo é muitas vezes identificado com a necessidade do ser moderno de estar em outros lugares, de viajar para destinos exóticos por lazer. No entanto, as intervenções artísticas e transgressões dos limites estabelecidos e as fronteiras de propriedades em forma de turismo em áreas privadas tem os passeios como pontos de partida para criar novos modelos que pretendem mudar as estruturas do poder estabelecido que operam dentro e ao redor das cidades. Grupos de turistas visitam lugares diferentes, que proíbem a entrada de pessoas não autorizadas, clubes, empresas, reserva que exigem negociações e atos de invasão. Tomamos o método peripatético do turismo com meio artístico, o passeio desinteressado, a caminhada, a excursão turística como meio. O ato de caminhar como um meio de liberdade e articulação de possibilidades futuras. Contamos a história de um caminho percorrido para desafiar as crenças na propriedade plena da terra, questionar a desconfiança coletivizada e transformar o medo de espaços não controlados.

Certamente, passear e viajar substituem existir, ir embora e voltar, que anteriormente eram disponibilizados por um corpo de lendas que os lugares de hoje carecem ... O que este exílio caminhante produz é justamente o conjunto de lendas que está faltando no nosso próprio entorno, é uma ficção, que, como os sonhos ou a retórica de pedestres, possui uma dupla característica de ser o efeito do deslocamento e condensação ... pode-se medir a importância dessas práticas significantes (contando lendas para si mesmo), as práticas que inventam espaço (Certeau, 1984: 106-107).

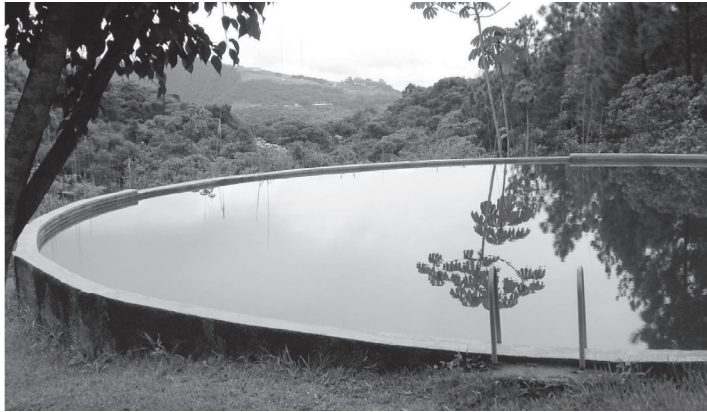
Podemos pensar esses passeios como maneira de ver as coisas em nosso entorno de novo e de outro lugar para encontrar o estranho no cotidiano. Lugares podem ser diferentes categorias espaciais nas nossas mentes, mas eles estão longe de ser materialmente exclusivo de suas fronteiras territoriais. No projeto *Turismo (ou como pular a cerca)*, originado pela convivência e colaboração artística de Ines Linke²³ e Louise Ganz²⁴ propus passeios de domingo para tentar negociar, dar “jeitinho” ou mesmo entrar ilegalmente para garantir o acesso a diversas áreas pertencentes a empresas, condomínios, mineradoras e residências no entorno de Belo Horizonte. Chegamos aos campos, florestas, rios, cachoeiras e montanhas conversando, invadindo ou pulando muros, cercas e fronteiras. Trata-se de uma série de caminhadas nos finais de semana que deram início a uma reflexão sobre o acesso aos bens naturais em Belo Horizonte e foram o ponto de partida de alguns desdobramentos como a agência de viagens *ThisLandYourLand - Journeys* que produz serviços relacionados ao turismo em espaços privados ou de difícil acesso²⁵.

23 Ines Linke é artista plástica, cenógrafa e professora do Departamento de Letras, Arte e Cultura, UFSJ. Graduada em intermídia pela Universidade de Iowa, mestre em Artes Visuais, EBA-UFMG e doutoranda na mesma instituição. Desenvolveu trabalhos coletivos no contexto de intervenções urbanas e cenografias em espaços não-convencionais.

24 Louise Ganz é artista, arquiteta e professora da Escola de Artes Guignard, UEMG. Doutoranda em Artes Visuais na EBA UFRJ. Mestre em Artes Visuais, EBA-UFMG. Trabalha com arte, paisagem e vídeo. Desenvolve projetos coletivos de intervenção urbana, em áreas residuais, lotes vagos e edificações.

25 Agenda a sua visita pelo e-mail <thislandyourland@gmail.com>

Belo Horizonte, a capital mineira, que conta como uma das mais populosas áreas metropolitanas do país, está cercada por montanhas, especialmente ao sul, onde a Serra do Curral estabelece o limite da cidade. Valoriza-se hoje a visão do entorno da cidade, das montanhas. Natureza e sustentabilidade se tornaram palavras de ordem e são utilizadas pelos grandes empreendimentos imobiliários para vender vistas definitivas, que supostamente garantem aos seus donos e moradores fatias eternas do horizonte sem as paisagens problemáticas das cidades. São vendidos belos cenários para projeções imaginárias de vidas perfeitas e protótipos do bom gosto. O modo de vida dos condomínios promete privacidade, tranquilidade e beleza.



This Land Your Land, Turismo 1 - Clube Campeste. Registro fotográfico, 2010.

Vende-se um espaço doméstico cheio de alegria, vida saudável, sustentabilidade e permanência. São imagens estáticas de felicidade e representações da vida sem a feiura da cidade, a desigualdade social, o trânsito e a violência. A imagem de qualidade de vida dos condomínios está associada à exclusão de tudo considerado negativo. O acesso é controlado por meio de cercas ou muros ao redor do loteamento e de instalação de guarita na entrada. Guardas e seguranças são empregados, trabalhando com ordens explícitas de impedir a entrada de pessoas que não sejam moradores ou convidados. Essa medida inviabiliza a utilização, por outras pessoas, dos espaços não privativos internos. Mas, tecnicamente, o “condomínio fechado” é um loteamento e as vias e praças, os espaços livres e as áreas destinadas a edifícios públicos e outros equipamentos urbanos são integrados ao Município²⁶. Por isso existem controvérsias a respeito da legalidade dos chamados “condomínios fechados”. Porém, há outros artigos que concedem o direito à segurança²⁷ e que autorizam a utilização privativa das vias internas

26
27

De acordo com o art. 22 da Lei nº 6.766/79 de 1979.
Veja os arts. 5º e 6º da Constituição da Republica Federativa do Brasil.

e demais bens públicos por meio de uma concessão ou permissão de uso especial²⁸. Determinadas pessoas, que preenchem os requisitos estabelecidos, exercem direitos de uso e gozo exclusivo de condomínios, conjuntos residenciais urbanos, assim como clubes de campo. Os jardins, piscinas, salões de jogos e as áreas de terreno que dão acesso à estrada pública são de propriedade exclusiva dos condôminos.

Os loteamentos fechados se multiplicam nos arredores de Belo Horizonte e das grandes cidades, em nome da segurança e da qualidade de vida. São lugares preferidos de prefeitos, juizes, autoridades de todos os níveis de governo, empresários. Com as suas áreas verdes internas, seus espaços de lazer e suas vistas cinematográficas, os condomínios se tornaram um produto irresistível ao mercado de alto poder aquisitivo. As opções de lazer dos condomínios se agregam às ofertas de práticas de esporte na natureza. Um exemplo disso é o slogan “Eu amo Belo Horizonte Radicalmente”, que transporta a urbanidade e coloniza o campo com as atividades de *motocross*, *mountainbiking*, rapel, escalada, arvorismo, etc. Nos finais de semana, massas de pessoas fantasiadas em traje esportivo completo migram da capital para as montanhas para praticar os mais diversos esportes. *Motobikers* e ciclistas são considerados invasores inofensivos para os grandes donos das terras, principalmente as mineradoras.



This Land Your Land, Turismo 2 - Mineradora (Vale do Rio Doce), Condomínio, Campo de Golfe e Reserva Ambiental. Registro fotográfico, 2010.

A exploração dos recursos naturais existe no estado desde os tempos coloniais e segue em alta até hoje. São negócios bilionários que determinam as ações de interesses privados no setor minero-metalúrgico representado por empresas multinacionais. A extração dos recursos minerais corresponde ao aumento da demanda mundial de ferro com a presença de mais e maiores complexos de exploração de minério, jazidas e usinas. Modificam-se as paisagens e consomem-se as montanhas. No tempo colonial, os recursos minerais pertenciam à Coroa; hoje os recursos minerais são bens da União. A legislação brasileira é considerada avançada, mas também extensa e conflitante. Os

recursos naturais pertencem à sociedade, mas os minerais, como o minério de ferro, estão incorporados à terra. Assim, os direitos sobre os bens minerais pertencem ao proprietário do solo. O estado recebe das mineradoras uma compensação financeira pela exploração das lavras, mas muitas vezes tem que lidar com as consequências da devastação e dos impactos sócio-ambientais. Qual seria a compensação justa sobre a extração de minérios que só dão uma safra?

Acreditava-se que a exploração apropriada dos recursos naturais poderia trazer riqueza para a população do país e que o lucro das empresas contribuiria para o desenvolvimento do bem estar e a melhoria da qualidade de vida de todos. Mas, além dos impactos ambientais existem os impactos visuais, resultantes do movimento de altos volumes de rocha e solos. Montanhas inteiras são desmontadas e cada tonelada de minério é vendida por \$50,00. Para evitar a discussão da questão social e para minimizar os conflitos, as empresas compram as áreas no entorno do empreendimento e disponibilizam estas áreas para atividades que possam conviver com a atividade de mineração. Depois do fechamento de minas nas áreas metropolitanas, a reabilitação da área e a criação de mais um condomínio ou *country club* prometem, mais uma vez, enormes lucros. Afinal, as terras existem para serem usadas.

A competição pelo uso e ocupação do solo visa ao lucro; os bens naturais aparecem como valor de troca em um mercado globalizado. E se quisermos simplesmente usufruir das terras e fazer passeios de domingo? As serras, montanhas e paisagens também são nossas? Pegamos um ônibus da BH-trans para fora da cidade; andamos pelas vias de acesso aos condomínios. Visitamos os condomínios, mineradoras, reservas e espaços com uso restrito. Criamos uma narrativa espacializada, praticamos roteiros não-lineares, abertos a surpresas, acasos e mudanças abruptas de direção. Esses roteiros são imprevisíveis, não somente por causa da dificuldade de acesso às propriedades privadas, mas também porque não existe um itinerário previamente estabelecido e não existe o caminho certo. O trajeto é inventado ao longo dos passeios, quando apontamos destinos, focamos elementos geográficos e improvisamos para encontrar novos caminhos. Nossa atividade, o ato de andar, leva-nos a algum lugar. Negociamos com porteiros e seguranças, seguimos rios e cercas, criamos momentos sublimes em cachoeiras e poços, ou mesmo nadando em piscinas particulares. Desfrutamos do pôr-do-sol, tomamos cerveja assentadas em um terraço de um

condomínio.



This Land Your Land, Turismo 3 - Condomínio (Retiro das Pedras). Registro fotográfico, 2010.

Aproveitamos os poços de água, cascatas, matos, pedras, florestas, áreas de preservação ambiental, mineradoras, terras vermelhas, gramados, campos de cerrado, morros, rios de água transparente, caminhos, mirantes, etc. Para chegar nesses lugares precisamos negociar, entrar escondidos, pular cercas, invadir a propriedade privada, desviar, subir, descer, etc.

As experiências nos passeios se situam entre realidade e ficção. Criamos narrativas de uma trajetória (im)possível que transpõe os limites das áreas de uso privado e criam um mundo no qual essas áreas são disponibilizadas para serem usufruídas por todos. Tais narrativas são evidências fictícias de um momento vivido; um mundo onde se pode respirar ar fresco, escutar o silêncio, sentir o vento e desfrutar do sol, da vista panorâmica, da trilha na floresta e das plantas ao longo do caminho. Ao longo do caminho vão surgindo coisas que nos guiam; andamos em direção a um elemento geográfico marcante ou seguimos rumo a um topo de montanha ou até a uma piscina redonda no centro de um bosque de um clube particular. Criamos caminhos de acordo com os desejos individuais das pessoas, inclusive os nossos. Apreciamos a vegetação silvestre local e as plantas decorativas em jardins cultivados; escolhemos os souvenirs dos nossos passeios, lembrancinhas que plantamos em nossos apartamentos e casas.

Mas o direito à natureza não pode ser concebido como um simples direito de cultivar plantas em vasos ou visitar o campo para consumir as atividades esportivas existentes. Os direitos à cidade e à natureza manifestam-se como direito à liberdade e à individualização. Assim, a possibilidade de usufruir dos bens do nosso meio ambiente está de acordo com os interesses de toda sociedade. Em nossos passeios encenamos a apropriação das áreas privatizadas e a aproximação aos bens naturais. Linhas são alocadas no tempo e no espaço. Trata-se de valorizar espaços diferenciais vividos em contraposição às representações abstratas do espaço baseado na repetição e na racionalidade consumista. Os espaços não são determinados somente pelos fatores territoriais e físicos. A partir da sua apropriação, eles se transformam em lugares reais e imaginários e são capazes de simultaneamente ser material simbólico e real construído. Pensando assim, o espaço não é uma categoria que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional onde se pode construir ou desconstruir noções de realidade.

This Land Your Land, Turismo 4 - Cascata (Terras da União). Registro fotográfico, 2010.



Caminhar permite mudar de posição, “caminhar é pensar, pensar é problematizar, problematizar é criticamente distinguir as ações e os objetos do resto do mundo já determinados” (Ferguson, *op. cit.*: 55-56). Situamos os passeios entre a ação cotidiana e a experiência estética e enfatizamos a interação entre narrativas geopolíticas e discursos estéticos. Os Passeios e viagens reinventam os lugares e permitem uma nova identificação com a terra. Realizamos ações e inscrevemos imagens de interseções possíveis entre interesses privados e públicos. Cria-se uma visão alternativa do uso público da propriedade privada.

Se o significado das coisas não é constante, as coisas podem significar qualquer coisa. Todo o mundo anda, andamos pelos ruas, caminhos, trilhos, estradas, escadas, caminhos ensolarados e sombreadas. Escolhemos nossos caminhos. Passear, andar a pé, caminhar sem ter a obrigação de fazê-lo, uma ação sem objetivo. Podemos andar por prazer, como exercício e como arte. Todo o mundo anda. Apreendendo a andar e fazendo escolhas dos caminhos possíveis e os impossíveis. O caminhar é uma simples ação de deslocamento que pode ser realizado pela maioria dos bípedes. Como metáfora, esse tipo de locomoção permite pensar em pequenas transgressões, invenções de caminhos futuros que ainda não existem.

A terra como capital não tem nenhuma função social e não contribui com o bem-estar coletivo. O pensamento das terras como capital foi denunciado por Rousseau no século XVIII. O filósofo considerava a propriedade privada da terra como a origem da desigualdade entre os homens. As classes dominantes transformaram em lei aquilo que já possuíam para garantir a ordem social. Nas palavras de Rousseau, em seu famoso *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

“O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer ‘isto é meu’ e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditá-lo. Quantos crimes, quantas guerras, assassinios, misérias e horrores não pouparia ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou enchendo o fosso, tivesse gritado a seus semelhantes: ‘defendei-vos de ouvir esse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém!’”

A terra é um recurso natural que não pode ser produzida e tampouco reproduzida. A terra não é resultante do trabalho humano. Ela não pode ser acumulada. Ela é a matéria prima e o chão das nossas histórias.

Turismo (ou como pular a cerca) pode ser visto como gesto informativo que aponta para as terras que continuam sendo um recurso natural disponível mesmo sendo de forma limitada. As ações sugerem formas e modelos que permitem pensar em ficções alternativas. Somos transeuntes que se situam em um ambiente em movimento e inventam um fragmento de uma história possível, nessa história as terras podem ser usadas e fruídas por todos. Nossa busca de liberdade e individualização é um caminho que indica a mobilidade das noções socialmente aceitas.

Referências

- Alys, Francis, *Walks/Paseos*. Catálogo de exposição, Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997.
- Certeau, Michel, *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- Constituição da República Federativa do Brasil. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30.08.2010.
- Esteva, Gustavo. "Development" in: Sachs, Wolfgang (ed.), *The development dictionary: a guide to knowledge as power*, Londres, Zed Books, 2009.
- Ferguson, Bruce, "Restless productions" in Alys, Francis, *Walks/Paseos*, Catálogo de exposição, Museo de Arte Moderno de Guadalajara, México, 1997.
- Fairlie, Simon, "A Short History of Enclosure" in: *The Land*, Issue 7, Summer 2009. Available from: <<http://www.thelandmagazine.org.uk/articles/short-history-enclosure-britain>>. Acesso em: 03.04.2011.
- Flusser, Vilém, "A não coisa [1]" in: *O mundo codificado*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 51-58.
- Lefebvre, Henry, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- Lefebvre, Henry, *A vida cotidiana no mundo moderno*, São Paulo, Ed. Ática, 1980.
- Lefebvre, Henry, *O direito à cidade*, São Paulo, Ed. Moraes, 1991.
- Lei N° 4.591, 1964. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L4591.htm>>. Acesso em: 30.08.2010.
- Lei N° 6.766, 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6766.htm>. Acesso em: 30.08.2010.
- Office of the Deputy Prime Minister – ODPM. Planning Policy Statement 1: Delivering Sustainable Development, 2005. Available from: <<http://www.communities.gov.uk/documents/planningandbuilding/pdf/planningpolicystatement1.pdf>>. Acesso em: 03.04.2011.
- Osorio, Ligia Maria e Maria Verônica Secreto, "Terras públicas, ocupação privada: elementos para a história comparada da apropriação territorial na Argentina e no Brasil" in: *Economia e sociedade*, Campinas, (12): 109-41, jun. 1999, pp.109-141. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/docdownload/publicacoes/instituto/revistas/economia-e-sociedade/V8-F1-S12/06_ligia.pdf>.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

CLAREIRAS:

o acesso físico à terra e os modos de produção

*Louise Marie Cardoso Ganz
EBA/UFRJ*

Introdução

Se a base do capitalismo se encontra na propriedade de terras, como poderíamos usar terras sem nos tornarmos proprietários? Sem que o Estado, o mercado ou ninguém se torne dono? Que acordos internacionais poderiam ser feitos, independentemente das fronteiras dos países, que possibilitassem o acesso a terras? Como pessoas poderiam utilizar, ou mesmo não utilizar essas terras como espaço de interesse coletivo e sem nacionalidades? Que novos mapas construiríamos com isso? Que modos de vida poderiam surgir?

Partimos dessa imagem textual que diz de uma terra de ninguém para pensarmos a conjuntura arte e terra, assim como as questões de acesso e uso público, de transformação espacial e de novos modos de vida. Tentamos identificar como a ocupação da terra e a construção de uma natureza, hoje, está cada vez mais relacionada às lógicas de controle, de produção de imagem e do capital especulativo globalizante, como por exemplo, nos vastos territórios brasileiros de monocultura da soja no Mato Grosso e Amazônia, em detrimento de culturas locais. Procuramos identificar novos conceitos de natureza relacionados à biotecnociência, compartilhando com a noção de Paisagens de Segunda Natureza proposta pela crítica de arte Anne Cauquelin, e a relação de biotecnologia e sociedade de controle apontada pela pesquisadora em Estudos Culturais e Midiáticos, Paula Sibília.

A ocupação territorial e seus modos de produção levam ao distanciamento da terra como matéria física, à perda da escala humana e seus modos de habitar e promovem a experiência através da imagem. Apresentaremos dois trabalhos realizados em Belo Horizonte onde discutimos o acesso à terra como forma de crítica e de possibilidade real de transformação, dentro do sistema capitalista.

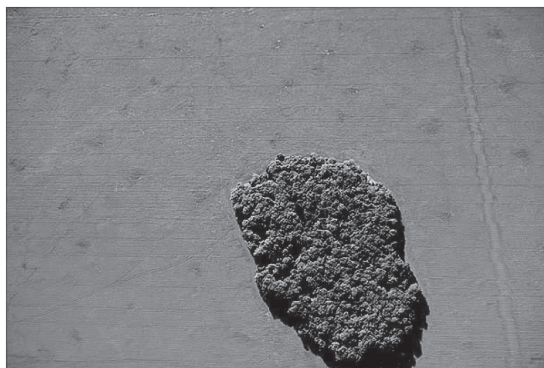
Clareiras

Vejamos uma fotografia aérea de terras no Mato Grosso próximas à região Amazônica, onde áreas da floresta são desmatadas com a finalidade de plantio de soja. Diversas fotografias podem ser visualizadas no *Google Imagens*, ou navegando pelo *Google-Earth*, ao buscarmos por: Mato Grosso, soja e/ou agroindústria. Encontraremos sobras de ilhas vegetais, geometrias de florestas mantidas em meio à uma devastação, ou uma única árvore deixada como vestígio daquilo a que chamávamos Natureza. Atualmente o Mato

Grosso é o maior exportador de soja, milho e gado bovino do Brasil para todo o mundo, por meio de empresas multinacionais²⁹. Forças econômicas globais e locais estimulam o desmatamento. Mesmo hoje, colonos em todas as partes do mundo estão comprando ou ocupando a floresta barata e “inútil” e a transformando em terra “produtiva”.

Assim, propomos um olhar sobre o atual sistema de produção do espaço, a fim de reconfigurar as noções de inútil e rever o sentido de terra produtiva. Se dentro do atual sistema ser inútil é não servir para nada e não se inserir no modelo de produção do máximo lucro, queremos discutir na arte maneiras de positivar o inútil. A imagem aérea da floresta geometrizada reafirma como ela representa o inútil e o restante da terra devastada, a produção. Lembra-nos uma clareira invertida.

Uma clareira é normalmente uma área aberta em meio a uma floresta que se constitui como um lugar, com escala humana, para propiciar luminosidade, separação e diferença do todo. A escala humana, diretamente ligada ao corpo, é dada pelas dimensões que implicam em proximidade, pequenas distâncias, alturas e aberturas, assim como pelos modos de se trabalhar a terra, numa relação direta, à maneira do agricultor ou do jardineiro. A imagem da clareira como uma forma de resistência aos atuais modos de se operar sobre a terra é um recorte no sistema produtivo especulativo e propicia ali um território diferenciado, talvez inútil, talvez com outros modos produtivos, talvez poético.



Quando a floresta passa a ser o resíduo, a sobra, em meio a uma hegemônica destruição, perde-se a escala humana da terra. Pois nesse modo de ocupação territorial extensivo toda a produção é descolada da geografia física e dos modos de produção em escala direta com a terra. A produção é industrial e mecanizada, o que provoca uma impressão desnaturalizada, seja vista através da fotografia aérea ou percorrendo o próprio espaço no solo. Os métodos produtivos e também de representação do espaço fazem surgir uma outra natureza.

Essa outra natureza não é da ordem da percepção sensível, nem da relação do trabalho direto com a terra, nem mesmo da manutenção da invenção moderna que coloca natu-

29 <http://www.ecodebate.com.br/2009/08/24/the-new-york-times-no-brasil-ambientalistas-tentam-pagar-fazendeiros-para-manter-as-arvores-em-pe/>, consultado em 8 de fevereiro de 2011.

reza em oposição a desenvolvimento. Trata-se de uma natureza construída pela agrobiotecnologia, que propicia a autonomia, homogeneização, higienização, velocidade e indistinção entre aquilo que é produzido dos seus métodos de produção. Deslocada do contato físico, inventada pelos modos industriais de produção e representada pela informática, passa a ser conhecida basicamente como informação e pelo olhar aéreo. Poderíamos acrescentar que essa natureza é imagem. E, ao mesmo tempo que exerce espanto, provoca fascinação pela sua monumentalidade absurda.

Em seu livro “O Homem Pós Orgânico”, Paula Sibília observa que “nas pesquisas de biotecnologia não se colocam próteses nos indivíduos, não se pretende ampliar as capacidades do corpo humano; agora possuem uma vocação ontológica, uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de se criar vida.” (Sibília, 2002: 49)

Em paralelo com Sibília, Anne Cauquelin fala-nos em “paisagens de segunda natureza”, ou seja, que se sobrepõem àquela natureza terrestre à qual estivemos, até então, tão fortemente apegados.

“A paisagem, com a imagem digital, não está mais ‘contra natureza’, isto é, em acordo contrastado com seu fundo, não se apóia mais na verdade natural que revela ao mesmo tempo em que a oculta, dada contra, em troca de, equivalente a....É uma pura construção, uma realidade inteira, sem divisão, sem dupla face, exatamente aquilo que ela é: um cálculo mental cujo resultado em imagem pode – mas isso não é obrigatório - assemelhar-se a uma das paisagens representadas existentes” (Cauquelin, 2007: 180).

Desse paralelo entre as duas autoras, tanto a idéia de homem quanto a de terra relacionados à natureza, excluem a crença em uma vida biológica e apontam para a sua superação pela biotecnologia. Uma idéia de que tanto a vida do homem, como a vida na terra podem ser criadas, a partir de outros parâmetros que não o da redenção à natureza. Esta última perde o lugar de centralidade, não é mais objeto de *mimesis*, nem oponente ao progresso. Ambas as autoras, cada qual a seu modo, dizem que não há o interesse em se ampliar as capacidades da natureza, mas sim o de se criar uma outra. Especificamente no que diz respeito à terra, procura-se hoje a compreensão dos fenômenos, o acúmulo de dados e o processamento de imagens por meio da informática. Não se trata mais de representação, mas da reconstrução pelas máquinas inteligentes. Se os parâmetros visuais sobre a paisagem, até então, eram ópticos e baseados na perspectiva de Brunelleschi ou na sua posterior desconstrução, hoje temos as imagens transmitidas por câmeras digitais, monitoramento via satélite, sem ponto de fuga e bastante ilegíveis. Ainda, segundo Paula Sibília, a tecnociência, além de auto referenciar-se, associa-se ao impulso pela acumulação de capital – aos mercados globalizados do capitalismo pós-industrial. As clareiras, portanto, que intentamos construir ou identificar são brechas dentro desse sistema de controle e tecnologias, de acumulação de capital e dos modos de ocupação do espaço, que são cada vez menos físicos. E assim, especificamente no que diz respeito à imagem, o que pretendemos é aproximá-la novamente da matéria.

Sobre o modo genérico de ocupação do espaço segundo a lógica da globalização



Uma grande parte do território contemporâneo está em processo de transformação, ou já está ocupado segundo a lógica da globalização, com a criação de bolsões de produção para o mercado planetário. Empresas multinacionais passam a administrar o território com uma certa autonomia do Estado. Empresas estão autorizadas a adquirir terras onde se encontra a maior reserva aquífera do planeta, a fim de desde já ter o monopólio futuro para explorar, distribuir e controlar o mercado. Outras empresas administram faixas de terras na Amazônia para pesquisa e com direitos autorais sobre a exploração científica da biodiversidade, ou ainda, com o discurso da sustentabilidade, plantam árvores nativas para suprir sua demanda industrial. Grandes obras infra-estruturais construídas sob a lógica desenvolvimentista e progressista, são incentivadas e patrocinadas pelo governo afim de eliminar aquilo que ideologicamente significa pobreza e improdutibilidade³⁰. Por fim, o território é rastreado e demarcado para servir ao mercado global. Aumenta o poder privado e encolhe o Estado-Nação e a diminuição de fronteiras nacionalistas. Mesmo que o Estado esteja agora mais dedicado do que nunca a criar um adequado ambiente de negócios para os investimentos, Harvey afirma que, no que diz respeito ao capital:

“[...] o Estado perdeu, de fato, poder para regular os mecanismos de alocação e competição, conforme os fluxos financeiros globais escapavam do alcance de qualquer regulação estritamente nacional. O aspecto realmente novo do capitalismo que emergiu do divisor de águas da década de 70 [...] diz da autonomia do capital financeiro dos circuitos da produção material (Harvey, 2005: 30).

Como exemplo, voltemos aos plantios de soja no Mato Grosso e Amazônia. Nessa associação entre terras, plantio de monoculturas para o mercado global e mercado financeiri-

ro, a terra e sua produção passam a ser *commodities*³¹. As *commodities* são mercadorias de base primária produzidas em todo o mundo, que participam do sistema competitivo e dependem das cotações de mercado negociadas globalmente.



Commodities e a sociedade de controle

Que aproximações podemos fazer entre o conceito de sociedade do controle e as *commodities*? No final dos anos 80, Deleuze aponta as mutações do capitalismo do séc. XIX para o séc. XX, sob a perspectiva da passagem das sociedades disciplinares para as de controle. Focando nos modos de vida do homem em cada uma dessas sociedades, e como esses são submetidos, conscientemente ou não aos padrões de comportamento, de construção dos modos de vida, aos tipos de espaços, produtos de consumo e aos instrumentos de controle social, poderíamos destacar que:

“[...] o que o capitalismo quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes”³².

Se as *commodities* estão relacionadas com as cotações e negociações no mercado global, tanto a mercadoria como o dinheiro passam a ser voláteis e impalpáveis na existência contemporânea. Na sociedade de controle, o dinheiro “remete a trocas flutuantes,

31 *Commodities* significa mercadoria, é utilizado nas transações comerciais de produtos de origem primária nas bolsas de mercadorias. O que torna os produtos de base muito importantes na economia é o fato de que, embora sejam mercadorias primárias, possuem cotação e “negociabilidade” globais; portanto, as oscilações nas cotações destes produtos de base têm impacto significativo nos fluxos financeiros mundiais, podendo causar perdas a agentes econômicos e até mesmo a países. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Commodities> - Consultado em 11 de fevereiro de 2011.

32 Deleuze, Gilles, “Pos-Scriptum. Sobre as sociedades de controle” in: Deleuze, Gilles, 1992: 225.

modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda” (Deleuze, 1992: 219-226). Paralelamente, dentro dessa lógica do controle, dificilmente nos deparamos com a presença física de uma autoridade, daquele que representa uma instituição, uma empresa, ou mesmo aquele que seria o proprietário de terras. O mercado hoje relaciona-se muito mais com a venda de serviços, de marketing e de ações. Desmaterializou-se e tornou-se imagem descolada.

Mas ainda assim as terras continuam a existir e a pertencer a alguém, a ser propriedade de alguém, a ser matéria física. Se o que nos interessa aqui é a possibilidade de acesso à terra como dado físico, a quem nos dirigiremos? Quem são os proprietários de terras? Numa sociedade disciplinar podíamos apontar o proprietário de uma terra, reconhecer as fronteiras e limites de uma área, enxergar suas cercas e barreiras. Mas na sociedade de controle, como podemos acessar a terra, para além da especulação financeira?

A localidade na terra

Paralelamente ao mercado global, ampliam-se os movimentos engajados em micro escala pelo direito a terra, e não mais através de grandes revoluções nacionais. Feitos pela via das inserções pontuais, baseadas em novas interpretações da legislação, e através da organização de grupos compostos por pessoas com diversas formações, com menor grau de hierarquia. Pelo mundo afora, percebe-se um interesse de teóricos da cultura, sociólogos, economistas, geógrafos e curadores, pelas micro-políticas em países do eixo sul. Bienais e exposições passam a incorporar temáticas que dizem da confluência do local e global e a temática arte e ativismo mantém-se como questão teórica. Novos discursos são construídos argumentando da necessidade de retomada das localidades, para que se construa uma outra forma de diálogo, de escuta, de percepção das diferenças, etc. Talvez seja esta mais uma postura hegemônica disfarçada. Mas para além de uma oposição local-global, não sendo a localidade uma salvação diante da globalização, e nem tampouco partindo para busca de soluções nessa dualidade, propomos pensar e produzir modos de vida e de acesso à terra. Como podem os países sobreviver às pressões do mercado global? Ou se a questão não se remete mais aos países e suas fronteiras, como pessoas, grupos, comunidades podem inventar ou rever sistemas ambientais de interesse comum, com garantias de acesso, autonomia e presença global ou não? Como a arte se manifesta?

Tomemos então dois trabalhos artísticos que instigam o acesso à terra e propõem novas configurações espaciais e modos de vida, surgidos de dentro da observação das formas de produção do espaço e do território capitalista: *100 Metros Quadrados (de grama)*, de Louise Ganz (2005) e *Muro Jardim*, de Ines Linke e Louise Ganz (2011). Ambos os trabalhos propõem ocupações do espaço e focalizam uma determinada técnica destinada ao cultivo de um estilo de vida. Além disso, todos eles colocam em questão a idéia de produtibilidade e de inutilidade, que nos é bastante cara.

100 Metros Quadrados (de grama), foi realizado em 2005, em Belo Horizonte (MG-Brasil), no contexto do projeto *Lotes Vagos: Ocupações Experimentais*, quando transformamos lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários para o uso coletivo. Trabalhar com terrenos vagos implicava em um entendimento de uma certa estrutura

planejada da cidade - o loteamento - para com isso subvertermos os modos de apropriação mercadológica desses espaços.

Diversos percursos foram feitos pela cidade para a escolha de um terreno. Visitamos uma região da cidade onde ocorrem atividades comerciais, com diversas clínicas médicas e edifícios residenciais, onde há um movimento diário de transeuntes e trabalhadores locais que, durante o horário de pausa, descansam nas calçadas ou nas mesas dos restaurantes durante o almoço. Identificamos um terreno onde havia uma estrutura de concreto, a fundação de um edifício abandonada, encoberta por mato. A ruína da edificação, abandonada há mais de sete anos, interessou-nos imediatamente, pela sua condição de vaguidão, indeterminação e disponibilidade. Tomadas pelos vestígios do tempo, as estruturas de concreto interrompidas e a geografia da terra, ainda apresentaram uma vaga memória de sua formação e transformação, com os restos de areia, de terra e de lixo por entre as cintas de concreto.

Negociamos com o proprietário o empréstimo do terreno, que nos foi cedido para ocupação durante três meses, acordado em um contrato de comodato assinado por todos. O que fazer no terreno partiu da vontade de implantar ali um espaço de descanso, lazer e plantio. Para tal, decidimos plantar 100m² de grama na parte mais próxima à calçada, por entre as cintas de concreto. Assim, os procedimentos adotados na execução do trabalho do plantio foram de envolvimento direto com a terra, com capina, limpeza do lixo, deslocamento e re-locação de terra, de areia e pedras existentes no terreno. Conformamos nesse processo campos de grama e areia e ligeiras topografias. O restante dos 300 m² do lote permaneceu intocado, disponibilizados para a população local que pretendesse realizar outras intervenções. O processo de plantio dos 100m² de grama desempenhou um papel catalisador para provocar novos interesses. O fator colaboração com moradores e vizinhos era fundamental nesse projeto. O processo participativo ocorre de modo sucessivo, a partir da observação espontânea de acontecimentos no local. Diversos vizinhos se envolveram ao longo do processo do plantio, cada qual produzindo, a seu modo e de acordo com seus interesses, pequenas variações em seu cotidiano, como plantar hortaliças, regar as mudas ou fazer dali um espaço para descanso, leitura e churrascos. Durante a execução, os vizinhos se envolveram trazendo água, oferecendo lanches, propondo novos projetos. O lavador de carros da rua incorporou o terreno em suas atividades comerciais, utilizando uma fatia do lote. Moradores de rua em busca de trabalhos temporários ou diaristas, participaram como mão-de-obra. Grande parte da terra vermelha que nos permitiu o plantio da grama foi deixada no lote por caminhoneiros que casualmente atravessavam a rua em direção a locais para fazer o bota-fora da terra. Essas e outras situações casuais ocorreram ao longo do processo.

A expansão da prática de uso das terras urbanas disponíveis, no sentido não de transformá-las em áreas de lazer oficiais e espetaculares, mas como pequenas áreas livres onde vizinhos possam se interessar pelo cuidar e transeuntes ou frequentadores diários possam usar como uma pausa no seu dia-a-dia, seria muito produtivo para a cidade. Produtivo não apenas nos termos capitalistas de lucro, mas no sentido de qualidade de vida e de aumento da consciência de responsabilidade civil. Quando di-



versos lotes estiverem sendo usados como áreas públicas temporárias de responsabilidade coletiva, ocorrerá uma reconfiguração da cidade, dada tanto pelas mudanças de comportamento da população, como pelas mudanças físicas do espaço. Através dessa prática o território urbano ganha uma nova prática diferenciada dos parques urbanos ou praças, que é de responsabilidade governamental ou empresarial e deterministas. Nos lotes vagos permanece a condição de vaguidão e são áreas potentes justamente porque não possuem uma função definida e possibilitam uma liberdade de atuação.

Muro Jardim foi realizado em 2011, em Belo Horizonte, no contexto do projeto *Muros: Territórios Compartilhados*. A partir da escolha de um muro na cidade, propusemos uma intervenção que visava diluir as fronteiras entre o público e o privado e discutir as noções de participação e responsabilidade individual e coletiva na construção dos espaços da cidade. A escolha do muro se deu em função do bairro ser um local residencial, conformado por diversas casas com pequenos jardins frontais e todos cercados, gerando assim uma sucessão de muros. A prática do jardim frontal era comum em Belo Horizonte, porém aberto para a rua, com muretas baixas, o que não mais ocorre.

O trabalho que fizemos no muro foi a perfuração de diversos buracos através dos quais atravessamos sacos de linhagem para plantio e tábuas configurando mesas e bancos. Tais elementos atravessavam os buracos de um lado ao outro do muro, dentro e fora. Com isso expandimos a planura do muro para o espaço, que pôde ser fruído e acessado tanto pelo exterior quanto pelo interior da propriedade. Ele passou a ser um novo espaço e não mais uma fronteira.

O plantio de hortaliças e árvores refere-se à possibilidade de acesso a terra, aos produtos alimentícios disponibilizados em locais próximos e não vinculados aos sistemas de distribuição e consumo do mercado de alimentos e das *commodities*. Interessa-nos a idéia de proximidade do alimento do centro urbano, fato que elimina a especulação sobre o valor do produto, sem bolsa de valores, sem redes complexas de distribuição. Uma crítica à exploração da comida pelo capital financeiro. Tratamos disso nessa micro-escala que funciona como um intruso na ordem global.

Em um outro momento, após a execução da primeira etapa do trabalho, realizamos um momento para cozinhar. Com o uso das hortaliças plantadas, preparamos chás e comidas. Passamos a cozinhar na calçada, que nesse parêntese espacial e temporal

deixa de ser uma calçada conforme suas especificações legais e funcionais. A nova configuração espacial que incorpora a calçada com pequenos campos gramados e parte da área interna do terreno aberta para uso, propiciaram tardes agradáveis, ensolaradas, com antigos moradores do local que trazem valores esquecidos e simples prazeres.

Mais uma vez o processo participativo se dá de modo casual, partindo da curiosidade de alguns moradores e de seu sucessivo envolvimento, cuidando, cotidianamente, das plantas – hortaliças e árvores frutíferas. O interesse é de construir um tipo de comunidade voltada para questões de aproveitamento da terra, de autonomia e sustentabilidade ambiental, de experiência, de valorização do artífice, de relacionar arte e função e como esta interfere nos modos de vida cotidianos.

Tais estratégias tecnológicas, de caráter artesanal e funcional significariam um retrocesso ou uma postura nostálgica? Pelo contrário, trata-se de uma clareira aberta no sistema de terras e monopólios globais. Clareiras podem ser abertas dentro do sistema existente. Mesmo que temporariamente. O capital especulativo destrói modos de vida baseados no uso da terra, elimina zonas desconhecidas, inúteis e improdutivas dentro da lógica do sistema, e amplia o regime de controle. Ao mesmo tempo as fascinantes pesquisas da biotecnociência podem levar a grandes desastres não previstos pela pura experimentação científica, como já ocorreu em outros momentos da história da civilização. Talvez comecemos a traçar uma espécie de manifesto a favor da inutilidade e improdutibilidade de uma clareira, e possamos assim dar início à aquisição de terras sem sermos proprietários.

Referências

- Achselrad, Henry, Políticas Ambientais e Construção Democrática, in: Viana, G., M. Silva e N. Diniz, (orgs.), *O desafio da sustentabilidade: um debate socioambiental no Brasil*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001.
- Cauquelin, Anne, *A Invenção da Paisagem*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Crary, Jonathan, “Espectáculo, atención, contramemoria”, in *October*, the seconde Decade, 1986-1996.
- Deleuze, Gilles, “Pos-Scriptum. Sobre as sociedades de controle” in: Deleuze, Gilles, *Conversações (1972 – 1990)*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 219-226.
- Guimaraes, Roberto P., “A ética da sustentabilidade e a formulação de políticas de desenvolvimento” in Viana, G., M. Silva e N. Diniz (orgs.), *O desafio da sustentabilidade: um debate socioambiental no Brasil*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 43 a 71.
- Harvey, David, *A Produção Capitalista do Espaço*, São Paulo, Annablume, 2005.
- Kastner, Jeffrey e Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press, 1998.
- Obrist, Hans Ulrich, *Arte Agora! Em 5 Entrevistas*, São Paulo, Ed. Alameda, 2006.
- Sennett, Richard, *O Artífice*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2009.
- Sibilia, Paula, *O Homem Pós-Orgânico. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, Rio de Janeiro, Rellume Dumará, 2002.
- Gordon Matta-Clark ‘Interview with Avalanche’, *Avalanche*, New York, December 1974, p. 34. In: Kastner, Jeffrey e Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press, 1998, p. 273.

ANÁLISE DE QUATRO EXPOSIÇÕES DE ESCULTURAS RECOMBINANTES, articuladas ao público e ao conceito de espaço público*

Sidney Tamai

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Objeto de Investigação:

Trata-se das diversas formas de exposição dos recombinantes escultóricos desenvolvidos por mim com alunos de faculdades de arquitetura PucCampinas (Universidade Católica), USF (Universidade São Francisco) e Unicamp (Universidade de Campinas). As esculturas pertencem a uma etapa de um conjunto de atividades desenvolvidas durante um semestre em disciplina do primeiro ano desses cursos de Arquitetura. As questões aqui investigadas são as relações entre formas de exposição, interação com o público e o entorno desses recombinantes escultóricos. São apresentadas quatro formas de exposições que estabelecem diálogos específicos nas relações variáveis entre: esculturas, público e lugar.

Esse trabalho não se propõe, no momento, a investigar todos os efeitos temporais, históricos, dessas quatro intervenções, mas sim relatar e analisar como foram feitas, em quais condições, suas diferenças e semelhanças e o que delas se esperava.

Questões Metodológicas:

Análise das quatro exposições-intervenções procurando entre elas, por dedução e abdução, diferenças e semelhanças no nível de autonomia das peças, na articulação com o entorno, interatividade físico-lúdica e atores sociais participantes.

Essa articulação nos remete a conceitos fundamentais e as abordagens específicas que estão na base da abordagem interpretativa e da própria produção das quatro exposições.

Na seqüência estão a apresentação dos conceitos fundamentais e as abordagens específicas: 1º-Campo expandido entre arte e arquitetura/cidade/paisagem.

Como nos lembra Rosalind Kraus (1978), a escultura modernista se criou em um campo de exclusão, do que não é, o negativo. Então escultura é o que não é arquitetura, nem paisagem. A negação da negação positiva uma ação. A partir daí Kraus propôs a positivação e a expansão do campo escultórico. Segue a lógica do campo ampliado onde existe conexão de continuidade entre esses campos. O artista atua através de vários arranjos, que estão articulados. Uma ação é parâmetro de outra em outra parte do campo. Propõe entender a escultura como um campo expandido, não como uma disciplina auto-referente, mas aberta aos procedimentos e lógicas de outras disciplinas e da cultura.

O grupo transdisciplinar trata de uma articulação em continuidade, de transito, entre escultura, arquitetura e paisagem como conjunto de espaço público.

2º-O conceito de Intercessores (Vasconcellos) (os recombinantes escultóricos dinamizando as relações entre público e cidade/cidadania)

Intercessor no sentido de Intervir, como algum projétil que em movimento intervém em um mainstream confortável em seus limites. Os recombinantes escultóricos são objetos-reflexões, projéteis, um Outro, mas em ponte contínua para o entendimento do Projeto, na repercussão da projeção de arquiteturas e no espaço público. Os recombinantes escultóricos, na sua produção mobilizam os alunos, na exposição movimentam o público e na paisagem modificada reapresenta novas interações com o público cidadão.

3º-A resistência da experiência na proposição da escala 1:1

A construção de um recombinante escultórico na escala natural é uma experiência possível de um aluno do primeiro ano de um curso de arquitetura. A resistência dos materiais, as conexões, os procedimentos técnicos, o uso de ferramentas adequadas, a topografia, o deslocamento resistem e atualizam a experiência como linguagem, como conhecimento e como atuação. A escala real é potência que repercute subjetiva e objetivamente.

No processo didático desenvolvem-se as fases de referências análogas, estudos, projeto e a construção na escala real do recombinante escultórico, onde se verifica como retroação: procedimentos construtivos, adequações de materialidade, aproximações, adaptação ao entorno, escalas, intenções, linguagens e partido entre as várias possibilidades da proposta. Nesse momento é também entregue um PPT (power point) com a fase final de projeto e todo o procedimento de execução, de exploração pelo público e de reflexão sobre falhas encontradas.

A escala real é, portanto, potencia transmitida para o público, mas reativa. Os recombinantes escultóricos de vínculos históricos, experienciáveis, em escala natural são o que une as quatro exposições.

Abordagens específicas:

Serão desenvolvidas abordagens específicas sobre as **quatro exposições**, na relação entre esculturas, público e lugar, que se seguem:

1º O projeto e produção dos recombinantes escultóricos:

1.1.-Na faculdade de arquitetura; 1.2.-No campo concreto construtivista; 1.3.-Na disciplina geometria descritiva.

2º Forma de exposição das esculturas (articulação sintática, semântica e pragmática)

2.1. Exposição das peças em si: mais abertas, fechadas, simetrias, autonomia, penduradas, no chão, orientação; 2.2. Interações entre público e recombinantes escultóricos: objeto a ser observado, interações físico-lúdicas experienciais e mudanças no caráter do objeto e em suas apropriações pelo público: do objeto ao objeto-evento.

3º Análise do conjunto de peças em relação ao lugar e o lugar em relação ao bairro/cidade.

4º Interações de conjunto: entre o lugar de exposição e a cidade e as interações políticas.

4.1.-Interações urbanas: o lugar de exposição em relação a cidade (reconstituição do tecido urbano)

4.2.-Interações políticas

Os quatro tipos de exposições



Exposição em Campus Universitário.- Nas Faculdades de Arquiteturas da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e Universidade São Francisco

Relação entre esculturas, público e lugar.

Trata-se do primeiro ano dos alunos de um curso de arquitetura e a disciplina onde, em geral exploro essa temática, chama-se geometria aplicada a arquitetura. As esculturas, ou recombinantes escultóricos são um referencial, uma Outra linguagem, de troca deslocada com a arquitetura. São aí consideradas: o interesse de descobrir e inventar pelos alunos, a atividade construtiva como desafio e dificuldade, o conceito de organização de um Projeto não linear e as interfaces de trabalho solitário e solidário. Esse campo de pesquisa foi introduzido pela percepção de ausência por parte dos estudantes de arquitetura de um repertório coerente e de uma lógica de Projeto e construtiva ao iniciarem o curso. Com poucas referencias e conhecimentos básicos que viabilizem uma construção subjetiva em determinada cultura, fica difícil desconstruir, inventar e ou re-construir algo. A idéia geral é, portanto ir ao básico e com o prazer da descoberta. Os recombinantes escultóricos propostos não são abstratos apenas porque são geométricas, mas sim, são concretas porque tem uma inventividade que passa pelo entendimento da lógica material e histórica dos procedimentos artísticos. Além de vistas, as esculturas podem e devem ser tocadas, experimentadas. Por vezes acompanhamos os trajetos dinamicamente sugeridos a partir da estrutura formal da escultura e sendo interativas, acabam por gerar novos significados formais, imaginários, cinéticos e até sonoros.

Esse campo, histórico de estudos, recortado faz parte de uma grande mudança na arte, no design e na própria arquitetura a partir dos anos de 1950, tendo uma repercussão que persiste na própria cultura brasileira.

São pesquisados os seguintes Artistas do campo Concreto-Construtivista (geral com ênfase nas esculturas)

Kasimir Malevitch (ver série Architectom, preto sobre branco, menos é mais), Vladimir Tatlin (contra-relevos de canto), Naum Gabo (construção no espaço, cinetismo, cubo estereométrico), László Moholy-Nagy (luz, escultura cinética), Antoine Pevsner (superfícies dinâmicas), El Lissitzky (espaço proun), Max Bill (construção, variações sobre o mesmo tema, topologias), Theo Van Doesburg (articulação de planos), Alexander Calder (mobiles e estables), Lygia Clark (série bichos, trepantes, interatividade), Helio Oiticica (labirinto, parangolés, metaesquema), Amílcar de Castro (dobra (tempo) e corte (espaço), Franz Weissmann (mínimo de material e máximo de informação), Kazmer-

Féjer (linha e transparência), Abraham Palatnik (pinturas de luz e máquinas cinéticas), Donald Judd (repetição e minimal, escultura como lugar), Richard Serra (minimal e escala), Jesus Rafael Soto (construção do imaterial), Gego (GertrudLuiseGoldschmidt) (construção do invisível), Julio Le Parc (escultura lumino-cinética), Robert Smithson (natureza e cultura, ambiente), Andy Goldsworthy (natureza e cultura, geometrias), Christo (natureza e cultura, presença de uma ausência)

A proposta de ação sobre o campo teórico pesquisado.

Estuda-se a Geometria e as relações construtivas no Projeto e na Arquitetura, dentro de um recorte histórico não linear Concreto-Construtivista, estabelecendo um processo de entendimento:

1. As qualidades materiais (transparência, rigidez, térmicas, táteis, etc)
2. Os procedimentos possíveis sobre os materiais (dobrar, furar, torcer, cortar, etc)
3. Inventividade articulada como linguagem a partir dessas compreensões.

A partir daí são desenvolvidas cinco etapas do projeto:

1. Corte com pesquisa por parte dos alunos sobre o Campo Concreto-Construtivista (leitura de textos, compreensão e produção de imagens)
2. Construção de esculturas desses autores/artistas por aproximação das qualidades materiais
3. Construção de releituras individuais por parte dos alunos (Projetos, enfatizando os desenhos gestuais e digitais articulados a produção de maquetes.
4. Construção na escala 1:1 das melhores propostas escultóricas
5. Na seqüência é proposto a Espacialização Arquitetônica a partir dessas referências (projeto e maquete individual), mas que para nosso tema do artigo, momentaneamente, não nos interessa.

As peças são sintaticamente mais fechadas em si, mesmo as que são articuladas por linhas que as revelem transparentes. Evitam a simetria por orientação da proposta, para serem experimentadas de todos os ângulos possíveis. São auto-sustentáveis e autônomas, no sentido que pouco depende do site específico, tanto da topografia como das significações culturais e simbólicas. Os materiais foram adequados a cada proposta, oscilando entre aço e madeiras. As articulações entre as partes foram definidas em função do projeto, solda, parafuso, prego ou encaixes. Foram projetadas para serem vistas de dia, sem preocupação com iluminação artificial.

É um conjunto de forte base na Modernidade, até porque são os primeiros trabalhos produzidos pela proposta, ao entender a materialidade e seus processos.

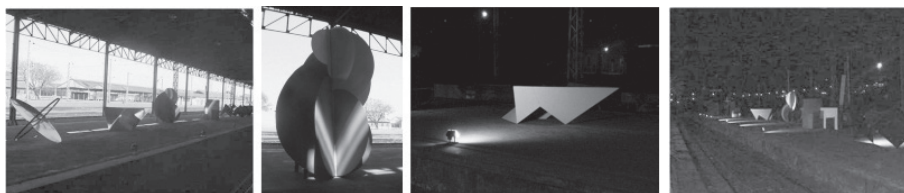
O público é no geral, estudantes das próprias universidades, funcionários e eventuais visitantes atraídos pela divulgação na Mídia local. São percebidos quase exclusivamente pelo olhar como esculturas abstratas e as vezes chamados de “estátuas”. Abstratas porque são geométricas, mas na realidade são recombinantes escultóricos Concretos e não se propõem a ser redutíveis de outra significação. Não são também “estátuas”, que se remetem as imagens simbólicas tridimensionais, mas assim são chamadas por ausência de diferenciação do público.

Os lugares para exposição dos recombinantes foram escolhidos em função do espaço disponível, que não sufocaria a obra e que fosse lugar onde tivesse público passante ou de

maior duração. A escolha dos dois Campus Universitário foi feita em função de serem os primeiros trabalhos e a necessidade de apresentá-los a comunidade universitária.

O público da cidade é convidado a participar, ver a exposição, através das mídias sociais, televisão, rádio, internet, mas é incomum sua presença. A exposição não estabelece um vínculo sensível no tecido urbano, pois a própria Universidade fica um pouco a margem dessas considerações, isolada em si e fechada aos fins de semana.

Há pouca interação política, pois as esculturas são produção acadêmica e nesse ambiente permanece. Há um estranhamento, pois essas esculturas são produzidas por estudantes de Arquitetura e não pelos de Artes, estranhamente nessa situação os professores do curso de arquitetura consideram que o conjunto instalado deixa transparecer que a escola de arquitetura fica mais semelhante a uma escola de arquitetura. Outra questão é que nunca pedimos autorização a direção ou a estrutura burocrática da universidade para estabelecer o local e a fixação dos recombinantes escultóricos, o que causa certo desconforto na relação professor-universidade.



Exposição na Estação Cultural. Centro cultural da prefeitura municipal de Campinas, na antiga estação ferroviária.

Foram projetados do mesmo jeito que a seqüência anterior do Campus e alguns foram expostos no Campus antes de irem para a Estação Cultural (parcialmente estação ferroviária em atividade). Trata-se do mesmo recorte do Campo Concreto-construtivista e desenvolvido da mesma forma nas disciplinas que foram a base desse projeto acadêmico. As peças, semelhantes à proposta anterior, foram observadas mais como objetos e cujas formas estranhava o ambiente eclético da Ferroviária do século XIX no centro da Cidade de Campinas.

Os recombinantes escultóricos ficaram expostos do outro lado do trilho do trem, do lado oposto a plataforma de entrada da Estação. O primeiro acesso ao público era mais visual e em um segundo momento era possível atravessar por um túnel debaixo dos trilhos e acessar a plataforma posterior onde estavam as esculturas. Essa dificuldade fez com que os recombinantes escultóricos fossem basicamente olhados a uma distância de cinco metros.

Houve um estranhamento das peças Concretas em relação às formas do eclético da Ferroviária. Primeiro por esta ser considerada como um lugar decadente, transformado em Museu. Segundo porque é um espaço popular, pois por aqui se acessa a pé um corredor de comércio popular e o centro Histórico da cidade. Terceiro, a ferrovia funcionava para transporte de carga e mesmo assim havia lá algumas atividades culturais. As esculturas ficaram alinhadas e paralelas a plataforma, só que do outro lado dos trilhos de trem, criando uma leitura linear e comparativa, obrigando o leitor a se deslocar na plataforma e ou passar para o outro lado dos trilhos para melhor interagir.

As peças foram iluminadas, cada uma com dois spots, o que a noite criava uma atmosfera contrastante entre a ferragem escura da estação e as esculturas de geometrias e processos claros iluminadas, de cores básicas contra o fundo escuro da noite.

A idéia era provocar um deslocamento da população mais pobre que por ali transita, seja para ir ao comércio popular ou para cursos, eventos culturais e atraí-los para a exposição, ou seja; mudar o público para mudar a forma de percepção das esculturas e do lugar.

O poder público participou apoiando a iniciativa, com iluminação adequada e divulgação. A universidade apoiou com um caminhão tipo munck para levar, montar e desmontar as esculturas.



Praça da Chácara da Barra. Desenvolvida com a Associação dos Moradores da Chácara da Barra, para preservação do fundo de vale e funcionou também como suporte de organização social.

O projeto nasceu do convite do diretor da associação dos moradores do bairro Chácara da Barra e arredores, como uma forma de mostrar as condições degradantes do fundo de vale do bairro e produzir novas formas de agregar a comunidade local.

Foi a mesma leitura anterior com a condicionante que os recombinares escultóricos ficariam agregados em uma área que daria início a uma praça. As referências eram as mesmas, com novos nomes e entre elas novas posturas, ligadas ao Minimalismo, mas ainda construtivas.

As formas de projetar foram semelhantes as anteriores, só que com estudos do local, topografia, acessos, visadas e distâncias mínimas entre elas e do rio.

São peças para serem tocadas, além de vistas, pois serão colocadas ao ar livre em terreno apenas limpo e a população circulará entorno destas. Isso leva a formas mais abertas, certo diálogo entre as esculturas e uma continuidade entre elas.

Pelas próprias condicionantes o público é levado a relações de maior proximidade e toque. É entendido também como objetos relacionais, que coloca os participantes em relação uns aos outros, de aproximação e troca em função da própria origem temática da Praça, que virá a se chamar Praça das Esculturas.

O conjunto de esculturas fica na borda do rio, ao lado da associação dos moradores e na outra face uma avenida principal. O lugar é rico em possibilidades de acesso e grande visibilidade através da avenida que cruza o riacho.

Na inauguração da praça a comunidade promoveu shows de música, além das esculturas que viraram referência na região.

Aconteceram várias interações políticas:

Primeiro, as esculturas foram doadas pelos alunos a Associação dos Moradores, que se sentiram participantes de um processo social. Segundo, outras disciplinas da Fau-

PucCampinas posteriormente trabalharam em propostas de Mobiliário Urbano e Paisagismo, ampliando os recursos e argumentos da comunidade para não transformar pura e simplesmente o fundo de vale em uma avenida contínua sobre o riacho. Terceiro, ampliou-se o número de associados e a associação saiu fortalecida.



Praça da Integração Cultural na Vila Anchieta. Distrito de Aparecidinha – 2008 -alunos da Fau PucCampinas/Prefeitura.

Projeto desenvolvido com interação ampla entre a disciplina da faculdade de arquitetura, a faculdade de arquitetura da PucCampinas, os arquitetos responsáveis pelo projeto da praça e a prefeitura da cidade de Campinas.

Os alunos tiveram a oportunidade de projetar e re-projetar esculturas para uma praça e vê-las executadas em grandes escala e produzidas pela prefeitura. Outro ponto interessante foi trabalhar essas esculturas em consoante com os arquitetos projetistas da praça que eram professores da faculdade de arquitetura.

As referências culturais eram as mesmas, com novos nomes e entre elas novas posturas, ainda construtivas, ligadas ao Minimalismo e outros artistas aproximados ao conceito de instalação como o de Dan Graham.

O trabalho foi de projetar para um percurso e re-projetar esculturas que foram consideradas pelo corpo discente e docentes muito boas e que deveriam ganhar a praça em escala ampliada. Precisavam de maior definição e projeto construtivo claro para todas serem executados em aço com uma altura média de dois a três metros e larguras de três metros.

A atitude do projeto e produção foi semelhante a exposição-intervenção anterior da praça das Esculturas.

As condições participativas eram as mesmas que a outra praça, a diferença foi o grande número de crianças envolvidas cotidianamente e o uso que das esculturas fizeram. Vendo as fotos, percebe-se que fizeram destes objetos lúdicos, com buracos virando portas, laminas de aço escorregadores e instrumentos musicais para bater. Um playground onde os recombinantes escultóricos tornaram-se brinquedos, sem a forma de brinquedo, mas rico em possibilidades de experimentações táteis sinestésicas. As esculturas são partes da praça, que ainda tem quadra de futebol, rampas de skates entre outras coisas. Lendo as páginas dos jornais da semana, as esculturas foram incorporadas pela população como “algo bonito” e ainda um pouco mais que isso pelas crianças que lá freqüentam sistematicamente.

As esculturas não são as únicas responsáveis pela integração daquela área em tecido urbano contínuo, até porque a própria praça leva o nome de Praça da Integração que articula vários serviços do entorno, como o posto de saúde e escola pública, mas os

recombinantes escultóricos colaboraram em muito.

Politicamente os vários atores sociais trabalharam juntos, mas com interesses divergentes, porém uma sinergia necessária, positiva e uma forma bastante institucionalizada de se trabalhar.

Conclusões finais sobre e a partir das quatro proposições expositivas:

1-Entendimento do limite desse tipo de trabalho acadêmico, que responde a uma lógica temporal acadêmica, diferente das atividades de projeto de mercado.

2-Nos diz que cada tipo de realidade propõe condicionantes específicos e determina respostas específicas para cada situação. As quatro exposições-intervenção são diferentes entre si, porém permitem leituras e produções adequadas graças aos mecanismos utilizados de projeto, produção e convergência de interesses.

3-Encerra um tipo de atividade acadêmica, o projeto construtível em diálogo com a arquitetura e a cidade, explorado em todos os níveis possíveis dentro dos limites da universidade privada.

4-Permitiu-me novas investigações no campo das interações e flexibilidades do Objeto em direção de um Evento, com performances e instalações no ensino da arquitetura.

Referências

Livros

Amaral, Aracy (coordenação editorial), *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1998.

Dornbung, Julia Schulz, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.

Krauss, E. Rosalind, "A escultura no campo ampliado", Tradução de Elizabeth Carbone Baez, in: *Revista Gávea*, nº1, Rio de Janeiro, ed. Puc RJ, 1978.

-----, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1998.

Rickey, George, *Construtivismo – origem e evolução*, São Paulo, Cosac Naify, 2002.

Tamai, Sidney, Tese de doutorado: "A transmissão da arquitetura como campo expandido" FauUSP – SP – Brasil - 2009. sidneytamai@uol.com.br ou sidneytamai@faac.unesp.br

Artigos:

Sarquis, Jorge, *La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*, in: Muntañola, Josep (coord.), *El futuro del arquitecto (mente, território, sociedade)*, Espanha, Edicions UPC, 2002.

Vasconcellos, Jorge, A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia, <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27276.pdf> - capturado na web em 03 de maio de 2011.

Agradeço aos professores participantes de partes do processo em etapas, tempos e universidades diferenciadas: Alexandre Suarez de Oliveira, Fernando Perez e Fábio Muzetti

*Agradeço a FUNDUNESP (Fundação para o desenvolvimento da Unesp) pelo apoio dado para a apresentação desse trabalho.

ARTE PÚBLICA COMO INTERAÇÃO

Proposições mínimas em paisagens banais

Clara Luiza Miranda

DAU-PPGAU-

Universidade Federal do Espírito Santo

A remoção do trabalho Tilted Arc (1981-89) de Richard Serra da Praça Federal, em Nova York, oferece ocasião para discutir tanto uma nova modalidade de arte pública quanto para refletir sobre a relação ou o conflito entre artistas e opinião pública. Estas enaminham formas colaborativas ou representativas de participação de usuários ou de moradores onde os trabalhos vão ser inseridos.

Os processos participativos colaborativos convergem com a chamada dimensionação da arte. Esta ultrapassa a experiência de visualização do mundo, passando plasmá-lo através da “interação entre objetos e sujeitos críticos e conscientes não só do ato criativo, mas também interpretativo e dos limites deste conhecimento relativizado”. Neste contexto produtores e observadores se convertem em usuários, seus produtos, que motivam novos conhecimentos e comportamentos, convivem interativamente em rede (Grossmann, 1996:35).

A compreensão do papel criativo e produtivo do locutor, do utilizador e do consumidor já está bem assimilada na antropologia, na arte e pelas tecnologias da informação e da comunicação, porém é ainda remota no campo da arquitetura.

Instalação polêmica no espaço público de Manhattan, Tilted Arc visava “reorganizar” o sítio conceitualmente e perceptualmente segundo seu autor (Serra apud Kwon, 2004: 75), provocando, de propósito, uma “descompostura” com o lugar, se colocando como um trabalho contra o sítio. O Tilted Arc se constituía também uma crítica a ilusão de autonomia artística das obras do movimento moderno e ainda contra a “ideologia questionável” da arquitetura, que corroborava com o contexto sócio-político conspícuo do entorno da praça. Manifestava estes aspectos mediante a sua obstrução física (Kwon, 2004).

Os alvos de Richard Serra foram atingidos: os agentes corporativos e municipais; os arquitetos; e os modernistas, assim como os transeuntes da praça que foram diretamente afetados pelo obstáculo de aço 36.6 m de comprimento e 3.66 m de altura que impedia o livre trânsito pela praça. O resultado da polêmica foi sua retirada do local depois de alguns anos de litígio. Por outro lado, fornece material a reflexões críticas proficuas no contexto da arte de *site specific* e um reposicionamento da noção de arte pública.

A aproximação entre meio artístico e “comunidade”, o público afetado pelos trabalhos artísticos, proporciona processos colaborativos ou participativos nos trabalhos (*Idem*: 82). Disso decorre que o “novo gênero de arte pública” (*new genre public art*) segundo Miwon Kwon, pode ser entendido como processos de produção artística, que envol-

vem intenso engajamento com moradores e usuários locais, ratificando direta comunicação e interação arte-público, baseado em princípios bem estabelecidos de ética e de responsabilidade social (*Idem*).

Arte pública de intervenção comunitária por arquitetos

Estabelecendo a premissa de que a arte é produto social, portanto público e predominantemente urbano, esta manifestação pode ser considerada um dos “gêneros” de arte pública, subdividida em diversos paradigmas, que não são integralmente autônomos, porém, ao contrário disso, se interpenetram e se confundem.

Miwon Kuon identifica três paradigmas na história da arte pública moderna americana: arte em lugares públicos; arte como espaço público; e arte em interesse público (Kuon, 2004: 60). José Pedro Regatão amplia e altera esta subdivisão: arte pública de provocação e ruptura com a noção de monumento; arte pública de caráter utilitário; arte pública integrada à arquitetura; arte pública efêmera; arte pública de intervenção comunitária (Regatão, 2007).

A definição mais conveniente para este ensaio é a de arte pública de intervenção comunitária. Visa-se a sua abordagem como uma via de aproximação concreta com os fatos da vida pública, ratificando a ação, o processo, a vivência-experiência singular. Entretanto há princípios constantes em outros paradigmas que convergem ou se sobrepõem a esta definição.

A seleção dos exemplos que baseiam a argumentação distingue a interação entre arte, cidade, sociedade, comunidade articulando dispositivos de intercâmbio entre pessoas, acontecimentos e cenários diversos. São ações de arte pública realizadas por arquitetos, que não atuam, nos casos escolhidos, na atividade corrente construtiva da arquitetura.

Os trabalhos selecionados são: “Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental” e “Banquetes” de Breno Silva e Louise Ganz; “Sitios 08”, produto de workshop em que o Osa - Office for subversive architecture – participou no México, em 2008, e “Lucha Libre Urbana [learning from mexico]”, um workshop realizado pelo Osa e pelo grupo Knot em Varsóvia, Polônia, em junho de 2010.

Além da abordagem sobre a atuação/produção no âmbito da modalidade de arte pública de intervenção comunitária, igualmente se discutirá como esta afeta modelos de integração disciplinar, cultural e artística; e a sua opção predominante de atuação em espaços considerados informais ou residuais.

A característica tergiversação aos modelos convencionais de atuação artística e cultural por parte dessa modalidade de arte pública leva seus promotores: artistas, arquitetos e outros, a rupturas com suas formas de integração cultural ou paradigmas recorrentes ou tácitos. Conseqüentemente, leva, sobretudo, os arquitetos a distanciarem-se de seu campo de atuação, de suas linguagens e de seus meios específicos.

Quando a arte prescinde da experiência contemplativa e visual, quando renuncia a obra ou ao objeto, e quando a arquitetura, além disso, confronta sua obsessão colonizadora do território - construir e obstruir a paisagem - abrem-se caminhos para intercambiar, relacionar e interagir, enfim, tornam-se possíveis intervenções “menores”.

Proposições mínimas e o conceito de menor

A referência à noção de proposição mínima advém dos próprios exemplos, tanto de Louise Ganz e de Breno Silva quanto dos grupos Osa e Knot, que utilizam a denominação “minimal interventions”.

Louise Ganz referencia a gênese das “proposições mínimas” em paisagens banais no *ready-made urban* - “A Visita”. Este realizado pelos dadaístas num jardim de aparência banal de Paris, em 1921, preconiza a intervenção num espaço em vez de produzir um objeto (Ganz, 2009: 19). E no trabalho “Time Landscape” do artista Alan Sonfist, de 1965, que num interstício desocupado de Manhattan plantou uma árvore, que após de alguns gerou uma mata densa. Ganz enxerga neste trabalho um “embrião em micro-escala” de experiências na cidade (*Idem*: 16).

Louise Ganz argumenta que estas ocupações transitórias refletem os desejos de grupos de indivíduos do entorno e ainda contribuem para gerar uma cidade cíclica e sazonal como a natureza (*Idem*: 18). Isso demarca a distância com o monumento proposto aos sentidos, à duração, às comemorações heróicas e com a arquitetura instrumento de medida. Efetivamente as proposições mínimas se casam com noção de “menor” de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

A designação menor de Deleuze e Guattari não se refere à escala ou à dimensão e ainda menos a hierarquia. Uma intervenção menor é um agenciamento, quer dizer, uma prática. Coloca obra ou trabalho como um laboratório de experimentação e de experiências discursivas, poéticas e sociais, a fim de observar como se apropriam, usam, descartam significados, coisas, espaços, expressões. Uma proposição menor deve ainda funcionar como uma máquina desmontável. Na definição de uma literatura menor, Deleuze e Guattari distinguem-se três elementos fundamentais:

“em primeiro lugar, a literatura menor se caracteriza como prática de uma minoria numa língua maior que é modificada ‘por um forte coeficiente de desterritorialização’. Em segundo lugar, pela natureza imediatamente política do seu enunciado. O espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. Em terceiro lugar, pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo. Aqui o enunciado individual é imediatamente coletivo, e o escritor, na sua individualidade, desde já articula uma ação comum. Mas como entender esta prática motivada por “um forte coeficiente de desterritorialização”?” (Schollhammer, s. d).

Esta pergunta de Schollhammer, dirigida às motivações das práticas menores, pode ser redirecionada aos meios ou aos agentes das práticas: Como compreender e atuar em mundos em constante mutação? Como compreender e interagir com a natureza plástica dos homens e de suas relações?

Pablo Ocampo Failla coloca que descobrir a identidade de quem se move através da cidade é “uma tarefa bastante difícil, considerando que o trânsito sempre vem acompanhado de uma perda de identidade”. De acordo com Ocampo resta o vazio residual des-

provido de sentido. Para ele cada vez mais pessoas transitam por sítios incertos que dificultam a empatia e o diálogo. Ocampo ainda confronta dois personagens o flâneur e o telespectador. Aquele desfrutava o sítio perambulando a pé, enquanto o telespectador, motorizado ou a pé, “não transita para descobrir senão para evadir”. Segundo Ocampo, o telespectador se distingue pelos seguintes comportamentos: redução e abstração de “mirada” em termos de profundidade; tem a percepção tátil atrofiada, evita o contato direto com as coisas; por último tem dificuldades de reconhecer identidades.

Ao revés, pode-se registrar dificuldades epistemológicas de pensar o movimento e a existência de espaços em transformação constante. A solução do espaço-movimento ressalta o movimento pelo percurso, a experiência de percorrê-lo, que é da ordem do vivido, inclusive incorpora o próprio espaço em transformação. O espaço-movimento é diretamente ligado aos seus atores, indivíduos em ação, diz Paola Berestein Jacques (2003: 149).

A noção de identidade como unidade e permanência se confronta com a percepção de trânsito, de mutação e de multiplicidade que afetam cidade, pessoas, campos sociais. Como diz Gilles Deleuze, estes não se contradizem nem se estrategizam, “mas fogem por todos os lados”. Longe de estar fora do campo social ou dele sair, as “linhas de fuga” constituem sua cartografia. “As linhas de fuga são quase a mesma coisa que os movimentos de desterritorialização” (Deleuze, 2003: 116).

A identidade pode ser múltipla mesmo porque recorre à multiplicidade para funcionar socialmente, para administrar negociações e gradações do “agregado de propósitos individuais”, para promover participação e envolvimento público (Sennett, 1989: 324). Identidade, no geral, é menos um aspecto interior (um “verdadeiro eu”) do que aspecto externo e social, deste modo, identidade é política, é gerada nos relacionamentos com os outros (Ballantyne, 2007: 4).

Arte pública de intervenção comunitária via etnografia

“A rua, o único campo válido de experiência”.

Andre Breton

Vários autores apontam tanto a cartografia quanto a etnografia como maneiras de dar conta de captar as diferentes mutações e as múltiplas camadas de informação que configuram o território cultural. Pois permitem “uma adequada imersão nos âmbitos dos discursos e das subjetividades coletivas que compartilham espaços de contato e de significação” (Costa, 2010).

Hal Foster (1996) assinala o trânsito do artista da posição de produtor para a posição de etnógrafo. Ele menciona que entre as atrações que o método etnográfico oferece aos artistas, destacam-se sua reputação de ciência da alteridade; ter a cultura e sua complexidade contemporânea como objeto - cultura tomada como contextual, ou seja, compartilhada entre muitas práticas e pensada interdisciplinarmente (Foster, 1996).

A etnografia penetra no campo da arte através da compulsão pelos mapeamentos dos artistas conceituais, dos performáticos e do *site-specific*, no quadro de suas explorações das condições espaciais, corporais e sensíveis de percepção.

Xavier Costa, na trilha de Hal Foster, importa a postura etnográfica para o campo da arquitetura. O arquiteto produtor atua (projeta, desenha) com finalidades disciplinadoras e orquestradoras, filiado ao mundo industrial. Para intervir na cidade e realizar sua obra, o arquiteto moderno isolava-se do ruído da produção cultural no seu atelier-laboratório, onde pleiteava exercer seu ofício com quietude e autonomia. Neste sossego não se relacionava efetivamente com práticas distantes do campo da construção e do planejamento (Costa, 2010: 38) nem se importava com a opinião pública, que de certo modo também deveria ser adestrada.

Xavier Costa propõe que o arquiteto etnógrafo desapegue-se dos programas ideológicos modernos ou pós-modernos, de seus impulsos colonialistas e de seu confinamento do escritório, apresentando-se disposto a interpretar a complexidade cultural contemporânea como fenômeno sem precedentes. A tarefa do arquiteto etnógrafo começa pelo reconhecimento do papel determinante das relações sociais e culturais, mais importante que a própria produção material, nas transformações urbanas, principalmente, considerando as alteridades manifestas (*Idem*: 39).

A etnografia é uma prática antropológica de campo, que se torna relevante no levantamento, na seleção de informações e no mapeamento de campos. O etnógrafo é um especialista capaz de traduzir a complexidade da cultura e de reconhecer seus traços mais importantes, seus focos e nós de densidade. Estas práticas e métodos de análise podem fornecer paralelos para apreensão de teias de significação que se estabelecem sob a lógica do senso comum e no cotidiano.

Xavier Costa indica que seguindo a terminologia antropológico-artística as ações/intervenções se realizam *in situ* e mediante cartografias. As intermitências do público, do objeto ou do sítio incidem na necessidade de uma posição de alteridade e de crítica diante dos “espessores” que configuram o território cultural. As ações de arquitetos e artistas, igualmente, dependem da “adequada relação e imersão” nos contextos das distintas subjetividades e comunidades. Tais ações dependem ao mesmo tempo da distância crítica, da provocação e do estranhamento para compreender a abrangência ampla dos espectros de referentes e de influências (*Idem*: 40) na situação enfrentada.

(Inter)ação

A compreensão etnográfica/ cartográfica da complexidade cultural inclusive supera o ideário moderno da posição afiliadora como organização em sintonia como o seu momento ideológico (*zeitgeist*), que por sua vez havia superado a ordem hierárquica clássica. A situação contemporânea propicia uma ordem mais “elástica”, baseada na diversidade. Ou seja, não mais composições nem posições, porém, disposições abertas com variações individuais. A idéia de disposição implica decisão operativa, mas também, possível combinação indeterminada de posições (Gausa, 2000: 170). De uma visão predeterminada do universo advém uma idéia mensurável do mundo e então, uma possibilidade diferencial de vida.

Michel de Certeau destaca que os relatos organizam os “jogos de relações mutáveis” que lugares mantêm com espaços, no ato, na prática do lugar, dispondo posições em campos de força (Certeau, 1994: 132).

A ação é entendida como política, que por sua vez, é atividade de criação, de experimentação e prática da liberdade. A ação também é apontada por Manuel Gausa como o meio de entender o espaço construído como realidade e o melhor modo de afetá-la. É a possibilidade de materialização direta, implica na “desmesura” do corpo trabalhando e correndo entre coisas, nos edifícios e na paisagem (Gausa, 2000: 21).

Gausa ainda discute as posturas da ação (operação) e da contemplação. Esta definida como uma atitude reflexiva, que se mantém a distância de seu objeto, tal é a posição de sujeito clássico-moderno. Gausa afirma que o mundo contemporâneo é decididamente operativo, midiático e interativo.

“A interação abarca tudo, desde as sensações aos objetos [...] interação é (inter) câmbio e (inter)relação. Informação transmitida, transferida e transformada entre energias, acontecimentos e/ou cenários diversos e simultâneos” (Gausa, 2000: 336).

Na arte pública de intervenção comunitária apresentada a seguir, constitui lugares mediante a prática, tal como a arquitetura, pode ser entendida como um instrumento para que os fatos aconteçam, como define arquitetura Nelson Brissac Peixoto (1996: 287). Ao substituir o termo instrumento por dispositivo, amplia-se o campo da prática. Dispositivo pode ser um sistema, um mecanismo, uma estratégia, uma lógica operativa ou organizacional. Não se refere a estruturas vinculantes, mas a processos relacionais, que podem mesmo negar a formalidade do sistema (Gausa, *op. cit.*: 170). A aceção de dispositivo como um veículo de processar informações e situações é muito bem assimilada aos objetos do ensaio.

Contudo, não importa se dispositivo ou instrumento, estes termos corroboram com o contexto interativo promovido pelos trabalhos do Escritório Ambulante de Louise Ganz e Breno Silva, e pelos grupos Osa e Knot ao realizarem proposições mínimas, contudo provendo meios que possibilitam fatos ocorrerem, criando lugares-advendo.

Proposições mínimas em paisagens banais

O trabalho “lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental” de Breno Silva e Louise Ganz tem a finalidade de transformar lotes de propriedade privada desocupados em espaços públicos temporários mediante usos propostos pela população local. Neste tipo de intervenção os artistas são catalisadores de mudanças e operam em conjunto com a população local.



“Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental” de Breno Silva e Louise Ganz, no Bairro Belvedere, Belo Horizonte, Minas Gerais [17 de setembro de 2005]. Fonte: Ganz, Louise & Silva, Breno. *Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental*. Belo Horizonte: ICC, 2009.

A potência evocativa sobre a percepção da cidade contemporânea dos lotes vagos foi enaltecida por Ignasi Solá-Morales (Apud Ganz, 2009: 18), com a exposição da ausência de uso e com a entrevisão da liberdade e da expectativa. Segundo Louise Ganz, pode-se transformá-los com ações mínimas em jardins, hortas, playgrounds, entrepostos comerciais e de serviços, lugares de descanso, de festa, de leitura e numa infinidade de outras proposições. Estas dependem das sugestões e do interesse das pessoas locais, assim como das características do terreno e das atividades do entorno. Estas proposições mínimas são antitéticas as mega-estruturas de espaços confinados, espetaculares como shoppings e centros culturais corporativos, com seus dispositivos de controle e de monitoramento destinados a interceptar, repelir ou filtrar pretendentes

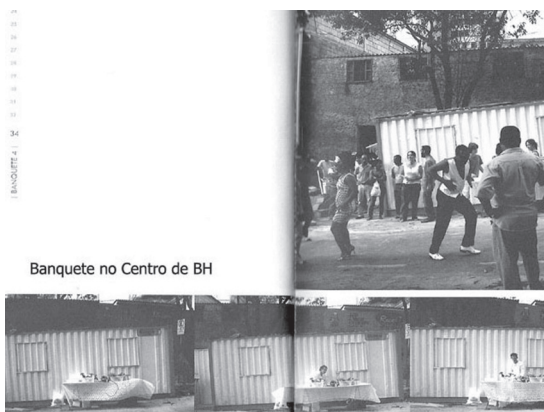
a usuários, com exigências de senhas de entrada e protocolos de comportamento. Na mesma medida, as proposições mínimas em lotes vagos são críticos à privatização, à elitização, à propagação do medo, à restrição dos modos coletivos de vida urbana. Ao atuar cooperativamente com pessoas locais, mesmo com a sua efemeridade, estas proposições podem constituir novas ecologias e sistemas. Os artistas dizem “para além de ser uma forma de resistência a sociedade de controle o uso de lotes vagos é uma ação propositiva” (*Idem*).

A ação dos lotes vagos teve edições nas cidades de Belo Horizonte (2005) e de Fortaleza (2008); segue os trâmites institucionais: financiamento por editais, autorização dos proprietários do lote, licença na prefeitura, contatos com moradores e transeuntes locais. Os lotes situam-se preferencialmente em paisagens banais, seguindo o indicativo dos dadaístas que revelaram este tipo de espaço ordinário, sem nenhuma importância histórica ou monumental. Ganz e Silva se identificaram com este tipo de exploração do espaço urbano, pois possibilita realizar vivências-experiências em qualquer lugar da cidade, desde que fossem públicos e autorizados. As ações “incorporam o existente, o mais banal do existente” (*Idem*: 20).

Não há tentativa de transformar definitivamente fisicamente o lugar, mas trazer as pessoas para fora de suas casas, visando uma atitude participativa se possível. As expectativas de Louise Ganz e de Breno Silva em relação ao público compreendem desde a mínima ocupação do espaço cotidiano, modificado minimamente com “pequenas alegrias”, à tomada de consciência da “força poética e política de transformação” contida nos seus desejos (*Idem*: 20). O trabalho só se concretiza com a participação míni-

ma de pessoas da localidade, pode provocar efeitos de interação, conflito, mobilização ou cooperação na comunidade ou apenas ter uma solitária adesão.

O outro trabalho, Banquetes é um documentário sobre eventos realizados durante vários anos por Louise Ganz e de Breno Silva, que se caracterizam por expansões do doméstico para o espaço público. A idéia nasceu a partir de almoços de domingo servidos para amigos numa mesa posta na calçada na frente da casa de Louise. Mas a dupla também promoveu banquetes em praças e parques públicos de Belo Horizonte (Ganz & Silva, 2008). Alguns desses eventos constituíram relação de mutualismo ou de protocooperação com outros eventos independentes simultâneos ou contíguos, com interação e intercâmbio entre as partes envolvidas.



Banquete realizado numa rua de Belo Horizonte onde dançarinos se reúnem para dançar *break*, instalou-se uma mesa com serviço de *cocktails*, estabelecendo um mutualismo entre eventos. Fonte: Ganz, Louise & Silva, Breno. *Banquetes, expansões do doméstico*. Belo Horizonte: ICC, 2008.

A questão que se destaca nos Banquetes é a discussão sobre aspectos normativos ou tácitos da demarcação rígida entre o público e o privado, assim como de sua utilização: ruas para o trânsito motorizado, calçadas e ruas de pedestres para a circulação destes. Esta forma de utilização estabelece a definição estrita entre espaços de fluxos e de fixos a qual os Banquetes se confrontam. Para Ganz e Silva essa “invasão indesejável” e ‘imprópria’ do espaço público pelo doméstico, instiga uma nova relação entre estes, que passa a ser incorporada pela vida cotidiana (*Idem*: 9).

Tanto nos Lotes vagos quanto nos Banquetes, Ganz e Silva fazem uma modalidade de arte pública em que a aproximação entre arte e vida é decisiva, priorizando sobretudo os processos interativos entre pessoas e dessas com espaços da cidade. A forma de inserção dos seus trabalhos é sempre sutil e respeitosa em consideração ao sítio e ao público. Além destas, outras proposições e experiências de cunho “menor” serão abordadas segundo sua implicação sensível/política.

Lucha libre urbana: México/Varsóvia

As ações do Osa foram executadas por Oliver Langbein [Osa] & Bernhard Rehn [do grupo Knot] em 2010. O trabalho denominado por “Lucha Libre Urbana [learning from Mexico]” se constitui por instalações temporárias, intervenções mínimas, improvisações, ações e performances.

Antes deste conjunto de ações que ocorreram em Varsóvia, membros do Osa, no ano de 2008, participaram de um atelier internacional no México com arquitetos e artistas do México, da Áustria, e da Alemanha e ainda com estudantes da Universidade Técnica Darmstadt, da Universidad Técnica Graz e da Universidad Autónoma Metropolitana. O resultado do trabalho foi chamado Sitios 08.

O atelier constituiu parte de uma rede internacional na interface entre arquitetura, estudos urbanos e arte. Com este atelier multidisciplinar internacional se pretendeu iniciar um laboratório de espaço público para realizar intervenções: transformação e adaptação de nichos, espaços pouco comuns ou mal utilizados, mas também em sítios conhecidos. A intenção era de uma “maneira sutil, crítica; criar consciência da possibilidade de aproveitar sítios insólitos” (Sitios 08, 2008).



Referências das máscaras utilizadas no trabalho “Lucha libre [Learning from Mexico].” realizados pelo Osa e Knot em 2010. Fonte: <http://www.osa-online.net/>

Sitios 08 reúne ações em três sítios designados pela Secretaria de Cultura da Cidade do México: o primeiro foi numa feira livre onde fizeram uma ação que colocava em discussão o “Fair Trade/ Comércio Justo”, colocando face a face ambulantes, consumidores, mafiosos, fiscais da prefeitura. O segundo sitio designado foi uma praça central da capital mexicana em frente a uma instituição federal, que foi considerada pelos participantes do atelier sem qualidade arquitetônica, de difícil acessibilidade e circulação. Nesta praça propuseram o trabalho “Man on Top/ El Hombre Arriba”, este título confrontava as “pretensões de poder e o comportamento social de alguns que chegam ao topo do poder”. O terceiro sitio situava-se na Praça Alhóndiga que possui um pequeno canal, o trabalho chamado “La pequeña Venecia” encenou a criação publicitária para uma obra comercial de grande porte em estilo veneziano. Cerraram-se

as laterais do canal com telas publicitárias e iniciaram questionamentos ao público do entorno que expressaram expectativas de melhoria nos negócios, empregos e mesmo receio de serem desalojados (*Idem*).

Apenas este último trabalho foi plenamente realizado, mas o contato com a cultura mexicana deixou marcas nos membros do Osa. Langbein [Osa] & Rehn [Knot] recorreram a essas referências para realizar o “Lucha Libre Urbana”.

O manifesto do “Lucha Libre Urbana” veicula perguntas: como reagir ao incremento da comercialização e privatização do espaço público? O quanto é livre o uso do espaço livre e quanto é público o espaço público? O tema destas ações diz respeito a liberdade de uso do espaço público. O que é desejado, habitual, admitido, tolerado, incomum, indesejado, proibido? A intenção da ação, propriamente dita, quer provocar a função social dos espaços, ao mesmo tempo, explorar o que acontece com deslocamento dos rituais cotidianos de rua do México para Varsóvia (Osa & Knot, 2010). Com este conjunto de temas Osa e Knot visam criar “disposições experimentais e testá-las no espaço real”. O aspecto performático se situa na forma de exploração o espaço público urbano da cidade em que os arquitetos agem como uma espécie de “combatentes pela liberdade”, utilizando em Varsóvia máscaras de lucha-libre ligeiramente modificadas e outros comportamentos ou elementos das ruas mexicanas. De modo semelhante a ambulantes, exploram peculiaridades religiosas e culturais adaptadas como a Santa Muerte e a luta livre (*Idem*).

O Osa e o Knot recorreram a performances com estes referentes objetivando alcançar uma discussão com os moradores, os atores locais e os *strollers*, tentando provocar algum espanto e respostas menos formais com aquela inesperada tática de usar o espaço. Após estas ações, realizaram-se workshops de arquitetura se produziram um conjunto de protótipos denominados inside-out. A intenção destes foi demonstrar que os diagnósticos do planejamento urbano sistemático deixam de fora diversas situações que seriam úteis a soluções mais condizentes ao público (*Idem*).



Protótipo arquitetural Inside-Out nos espaços públicos de Ursynów, Varsóvia. Osa e Knot, 2010. Fonte: <http://www.knotland.net/index.php?id=33>

Para o Osa e o Knot, ao se compreender a cidade como entidade dinâmica pode-se lê-la em analogia com a vida, que geralmente não segue rotas planejadas, mas acasos, desvios e inflexões (*détours*). A idéia é integrar situações, abordagens e visadas menos determinísticas, porém mais dinâmicas no processo de planejamento e de projeto. O manifesto diz: “Working with 1:1 actions and interventions allows to get in touch with the real conditions of a place” (*Idem*).

O Osa e seus parceiros exploram o aspecto etnográfico, levantado por Xavier Costa, de que não importa quão familiar seja o ambiente é importante adotar um ponto de vista estrangeiro, estranho, que pertence à outra cultura para apreender o espessor de práticas, instituídas e captar atividades produtoras de significados em comunidades em suas relações de poder ou prática de liberdade (Costa, 2010: 40). O tipo de estranheza provocada pelas performances também remete ao *détournement* (inversão, desvio), que é uma prática dos situacionistas, um tipo de ação que se inscreve diretamente na paisagem (*Idem*: 39).

Este último trabalho tem mais dificuldade de ser inserido na modalidade de arte pública de intervenção comunitária. Contudo, as incursões ou transições de arquitetos pelo universo da arte pública criam dispositivos de intercâmbio entre pessoas, acontecimentos e cenários diversos como entre Veneza e México, entre México e Varsóvia. A denominação *lucha libre urbana*, inclusive, explicita as problemáticas relacionadas aos componentes de conflito, de desencontro e de dissenso da vida social, que em consequência disso despertam aspectos de resistência, de negociação e de aprendizado.

A guisa de conclusão, quem precisa de design?

Os exemplos descritos são decididamente trabalhos de campo e práticas interativas entre pessoas, entre pessoas no espaço e entre saberes, não enfatizam a presença física objetiva típica do objeto artístico ou arquitetônico ou do monumento ou ainda de uma praça, ao contrário confrontam qualquer definição estrita a dimensão física e a forma.

Alguns dos trabalhos são efêmeros a maneira de uma “*blitz*”, como os Banquetes e o *lucha libre*, desdobram lugares em espaços, implicam em ocasiões e circunstâncias passageiras. Eles não deixam rastros, apenas registros, relatos, que “fracassam” em ser traduzidos em discurso e em documentário, pois, são situações criadas que não “querem” ser explicadas (Canuto, 2008).

A maneira do *site specific* estes trabalhos funcionam no contexto da transitoriedade, mas possibilitam experiências – algo que se faz e não se tem (Agamben, 2005: 33). “Não se trata de ressaltar características ou magias do local, mas adicionar algo, redefinir, criar lugar, transformar locais de passagem em lugares de experiência”, sem impor fixação definitiva (Peixoto, 1996: 270), sem colonizar e obstruir a paisagem.

Quem precisa de design quando conta previamente com uma forma? (Ballantyne, 2007: 8) ou qualquer outro a priori? Segundo Vilém Flusser (2007), o design está por trás de toda cultura, para ele tudo depende de design. Os processos interativos descritos são didáticos para os produtores de objetos.

Enfim quem faz objetos, faz design, conseqüentemente, faz cultura, lança obstáculos (pensados para remover obstáculos) no caminho dos demais. De modo que se deve

refletir no processo de criação de objetos, trazer à tona a responsabilidade social. No design, a utilização devia comandar. Flusser indica que se deve prestar atenção menos ao objeto e mais ao seu destino (os usuários), logo, estorvará menos seus sucessores e não “encolherá o espaço da liberdade na cultura” (2007: 196).

A arte pública de intervenção comunitária como atividade de campo, finalmente, proporciona laboratório/observatório vivo, que funciona como zona para livre experimentação cultural que possibilita introduzir novos elementos, novas regras de atuação e novas formas de produção. Tal como a recuperação da atividade estética do locutor e do utilizador, incorporando os atores nos objetos e nos espaços, compreendendo as operações com eles realizadas (Certeau, 1985:7). Artistas e arquitetos aprendem com isso. Como dispositivos para adventos sociais estes trabalhos funcionam como máquinas sociais e coletivas, ligadas a um campo social por conexões múltiplas, e que ao traçarem linhas de fuga, valem necessariamente uma comunidade cujas condições ainda não estão dadas (Deleuze & Guattari, 2005).

Referências

- Agamben, Giorgio, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- Ballantyne, Andrew, *Deleuze & Guattari for architects*, Nova York, Routledge, 2007.
- Certeau, Michel de, *A Invenção do cotidiano. Artes do fazer*, Petrópolis: Vozes, 1994
- , “Teoria e método no estudo das práticas cotidianas”, in Szmrecsanyi, Maria Irene F (org.), *Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*, São Paulo, 1985, pp; 3-19.
- Canuto, Frederico, “Sobre fracassos documentais”, in Ganz, Louise e Breno SILVA, *Banquetes, expansões do doméstico*, Belo Horizonte, ICC, 2008.
- Costa, Xavier, “El arquitecto como etnógrafo”, in Gausa, Manuel e Ricardo Devesa, *Otra Mirada*, Barcelona, Actar, 2010.
- Deleuze, Gilles, “Désir et plaisir”, in *Deus Régimes de foux. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003. pp.112-122.
- e Felix Guattari, *Kafka, por uma literatura menor*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- Failla, Pablo Ocampo, *Periferia: La heterotopia del no-lugar*, Santiago, Ediciones A+C, 2002.
- Flusser, Vilém, *O mundo codificado*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Foster, Hal, *The Return of the real*, Londres, Cambridge, MIT Press, 1996.
- Ganz, Louise, “Lotes vagos nas cidades: proposições para uso livre”, in Ganz, Louise e Breno Silva, *Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental*, Belo Horizonte, ICC, 2009.
- Ganz, Louise e Breno Silva, *Banquetes, expansões do doméstico*, Belo Horizonte, ICC, 2008
- , *Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental*, Belo Horizonte, ICC, 2009.
- Gausa, Manuel, Vicente Guallart, Willy Müller et al. (orgs.), *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada, Ciudad y tecnología en la sociedad de la información*, Barcelona, Actar, 2000.
- Grossman, Martin, “Do ponto de vista à dimensionalidade”, in *Revista Item*, nº. 3, fevereiro, Rio de Janeiro, pp. 29-37, 1996.
- Jacques, Paola Berenstein, *Estética da Ginga, A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge, The MIT Press, 2004.
- Osa e Knot, *Lucha Libre Urbana*. [Learning from Mexico]. (2010) In. <http://www.osa-online.net/lucha/warsaw/lucha%20libre%20urbana%20warzaw%20opt.pdf>. Acesso 2011.
- Peixoto, Nelson Brissac, *Paisagens urbanas*, São Paulo, SENAC, Marca D'Água, 1996.
- Regatão, José Pedro, *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Lisboa, Bond, Quimera Ed., 2007.
- Schollhammer, Karl Erik, “As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari”, in Juiz de Fora, *Ipotesi, revista de estudos literários*, v. 5, n. 2, p. 59 a 70.
- Sennet, Richard, *O declínio do homem público*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Sitios 08. *Taller internacional en la Ciudad de México*, 2008, in. <http://www.osa-online.net/de/frameset/zenset.htm>. Acesso 2011.

WORKSHOP [ZONAS LIMINARES]:

agenciamento situacional de pesquisadores,
práticas artísticas e mapeamento de fenômenos urbanos

Antoni Muntadas³³

David Moreno Sperling³⁴

Fábio Lopes de Souza Santos³⁵

Ruy Sardinha Lopes³⁶

Zonas Liminares – aspectos conceituais

As significações que possui o termo “liminar” permitem delimitar um campo de reflexão sobre aspectos expressivos das espacialidades contemporâneas, assim como definir formas de aproximação a estas novas espacialidades.

Segundo o “Novo Dicionário da Língua Portuguesa” (Ferreira, 1986: 1032), liminar, do latim *liminare*, significa “da soleira, posto à entrada, à frente, que antecede o assunto principal, preliminar”.

No campo do direito, segundo o livro “Mandado de Segurança e ‘habeas corpus’” (Acquaviva, s/d: 25), liminar, do latim *limes, itis*, significa “limite, fronteira; daí, *liminare*, limiar, início, entrada. Conforme a etimologia supra, liminar tem sentido análogo a limiar, entrada, consistindo numa ordem judicial emitida de imediato pelo juiz, antes da discussão do feito (*initio litis*), visando a resguardar direito do requerente (impe-trante), em face da evidência de suas alegações (*fumus boni juris*) e da iminência de um dano irreparável (*periculum in mora*)”.

“Zonas Liminares” é o título do workshop desenvolvido no âmbito do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP), Brasil, de 05 a 18 de agosto de 2010. A atividade, que contou com a participação de estudantes, fotógrafo, artista multimeios e coletivo de arte, foi dirigida pelo artista Antoni Muntadas (professor convidado do Programa de Artes Visuais do MIT-USA) e professores deste Instituto, pesquisadores do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC.USP), em parceria com o SESC São Carlos.

33 MIT Program in Art, Culture and Technology – Department of Architecture – School of Architecture and Planning - Massachusetts Institute of Technology.

34 Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. Av. Trabalhador São-carlense, 400 São Carlos SP Brasil 13561-010. (55) (16) 3373-9301

35 Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. Av. Trabalhador São-carlense, 400 São Carlos SP Brasil 13561-010. (55) (16) 3373-9842

36 Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. Av. Trabalhador São-carlense, 400 São Carlos SP Brasil 13561-010. (55) (16) 3373-9300

Os significados disparados pelas definições do termo “liminar” expostas acima delimitaram uma “zona” de interseção entre múltiplas instâncias do projeto: as disciplinas e os agentes envolvidos, os objetos a serem investigados e as formas de trabalho a serem adotadas. Neste sentido, as “zonas liminares” foram tomadas como espaços que pressupõem simultaneamente limite e disputa, que se situam entre elementos identificáveis e discerníveis. Configuram-se a partir das relações que estabelecem entre si ou com outros elementos: reciprocidades, indiferenças, dissensos. São regiões fronteiriças, limítrofes, que efetivam ou impedem mediações, trocas, transações, diálogos, confrontos, contaminações. Filtros: retêm e deixam passar. Películas e partículas. Realizam ações em dois níveis: funcionam e mapeiam. São indiciais.

No que se refere às espacialidades urbanas contemporâneas, “zonas liminares” designam áreas de tensão física e ou visual entre espaços públicos e privados, espaços segregados e espaços abertos, construções formais e apropriações informais, espaços legislados e ocupações, espaços-entre. Enquadra-se nestas zonas, de forma contundente, o fenômeno dos condomínios fechados.

Quanto aos agentes, disciplinas e formas de ação, “zonas liminares” designam os campos expandidos da arte e da arquitetura, as zonas de trocas e contaminações das formas de pensar, fazer e atuar, as interdisciplinaridades e os agenciamentos coletivos entre múltiplos atores sociais.

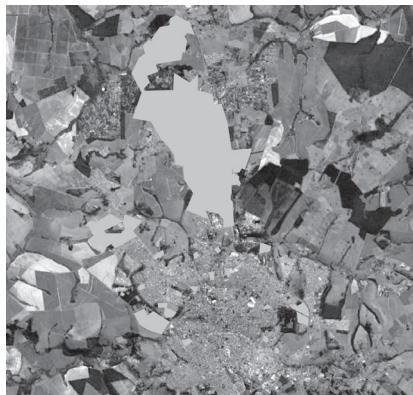
O objetivo do workshop foi cartografar as formas como alguns processos normalmente associados a subúrbios de grandes cidades e metrópoles ao redor do globo ocorrem em uma cidade latino-americana de porte médio, São Carlos, situada no do interior do Estado de São Paulo, sudoeste do Brasil.³⁷ Um processo que, como se sabe, se reproduz com variações em toda a América Latina (Barajas, 2004: 53-57).

O foco do workshop dirigiu-se à associação entre desenvolvimento urbano, emergência de novos modos de vida, e crescimento exponencial de novas situações urbanas nos últimos quinze anos. E, ao trabalhar numa zona fronteiriça entre arquitetura, arte e pensamento urbano, a atividade procurou potencializar a legibilidade de processos e formas de ocupação das cidades nem sempre visíveis ao olhar cotidiano.

Para uma breve contextualização, enquanto entre a década de 1970 aos anos 2000, a área referente aos condomínios fechados passou de 15,5 para 1.900 hectares, as taxas de roubos, latrocínios, homicídios e roubos de carros permaneceram estáveis (Alves, 2010). A localização e a área que ocupam estes empreendimentos na cidade dão a dimensão do fenômeno³⁸.

37 A cidade de São Carlos possui 220 mil habitantes e área de 1.140 km². Abriga duas importantes universidades públicas (Universidade de São Paulo e Universidade Federal de São Carlos), uma empresa federal de pesquisa (Embrapa – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária), duas universidades particulares e diversas empresas que envolvem alta tecnologia (Volkswagen, Tecumseh, Faber Castell, TAM Linhas Aéreas, dentre outras). A cidade possui um PhD por 160 habitantes. Alguns índices são fundamentais para o entendimento de sua atual conformação urbana e das tendências que têm se estabelecido: nos últimos quatro anos, o crescimento populacional foi de 3,8% e o de veículos 34%. Como resultado, atualmente, a cidade possui um carro para cada dois habitantes (Fontes: <http://www.denatran.gov.br/>, <http://www.ibge.gov.br/home/>, <http://www.abril.com.br/noticias/brasil/sao-carlos-consolida-fama-cidade-doutores-407731.shtml>)

38 O comprimento da área de propriedade do maior empreendimento instalado em São Carlos corresponde ao comprimento da avenida principal da cidade, 7 quilômetros.



Condomínios Fechados na cidade de São Carlos, Brasil (a partir de Google Earth e ALVES, M. A. L. R., In-Between Cities: notes on public domain, social tissues and urban form. In: PLIC, 2010).

Como investigar este fenômeno que possui ao mesmo tempo características locais, referentes a opções de estilo de vida e de crescimento da cidade, e globais, referentes aos modos de produção do capitalismo tardio e de consumo de cidades fabricadas, sem se circunscrever a análises estatísticas? Em se tratando de um curso de Arquitetura e Urbanismo, como tratar a questão sem recair sobre as formas conhecidas de levantamento de dados e as proposições projetuais que desconsiderem por completo os jogos econômicos e políticos, e as dinâmicas sociais presentes no contexto contemporâneo? Como propor outro regime de visibilidade para os processos de conformação urbana que se encontram em desenvolvimento, dirigido a profissionais da área e cidadãos comuns? Como por fim, aproximar a produção do espaço da verdadeira política, no sentido proposto pelo filósofo Jacques Rancière?

O workshop – metodologia, inputs e outputs

Com este horizonte de questões, foi proposta ao artista Antoni Muntadas a possibilidade de co-organização do workshop “Zonas Liminares” como uma extensão das pesquisas e práticas pedagógicas em desenvolvimento pelos autores deste artigo.³⁹ O interesse no trabalho conjunto com Muntadas residiu no fato de seu trabalho transitar em “zonas liminares” entre o campo da arte, da pesquisa e do ensino, e na experiência que tem de desenvolvimento de projetos visuais e discursivos com estudantes de arquitetura, abordando temas sociais, políticos e de comunicação, como a relação entre o espaço público e o privado dentro de determinados marcos sociais, ou os canais de informação e a forma como são utilizados para censurar ou promulgar idéias. Contribuiu igualmente o grande conhecimento que o artista tem da produção arquitetônica e artística brasileiras, bem como das especificidades do país⁴⁰.

39 O workshop deu continuidade a um contato estabelecido em 2006 quando, a convite, Muntadas proferiu a palestra *On Translation*, para o curso de Arquitetura e Urbanismo da USP em São Carlos e travou uma longa conversa com professores sobre seu trabalho. A conversa foi publicada na Revista Risco n. 4 (http://www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco4-pdf/trans_3_risco4-pdf) e, posteriormente, no livro “Muntadas em Latinoamérica” (Alarcón, 2009).

40 O contato de Antoni Muntadas com o Brasil remonta há décadas. Dentre os artistas com os quais

E para Muntadas, artista de circulação internacional convidado a produzir localmente obras em diversos países, a constituição de agenciamentos de pesquisadores imersos em problemáticas ao mesmo tempo situadas e localizáveis, e participantes da conjuntura global, trata-se de uma metodologia-chave para a criação de enraizamento e ressonância das obras⁴¹.

O “agenciamento coletivo situacional” proposto, como forma de compreender o fenômeno dos condomínios fechados em São Carlos, deveria englobar as mais variadas falas e formas de produção visual e espacial. Para tanto, foram convidados a participar das atividades duas dezenas de estudantes dos últimos anos do curso de Arquitetura e Urbanismo, um fotógrafo, um artista multimeios, um coletivo de arte com sede na cidade São Paulo, um cientista social e uma socióloga que realizaram pesquisas de mestrado e doutorado sobre a questão na cidade e uma engenheira civil vinculada ao maior empreendimento imobiliário de São Carlos. A atividade contou com a parceria do Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo e com o apoio da Pró-reitoria de Cultura e Extensão da USP.

O “input” foi composto por discussão de bibliografia - formada por pesquisas produzidas localmente sobre a expansão dos condomínios fechados, sociabilidade e as particularidades de sua presença em São Carlos (Ferreira, 2007; Roberts, 2002), textos de arquitetura (Koolhaas, [1972] 1997), arte e política (Deutsche, 1996; Mouffe, 2007; Rancière, 1996), antropologia (Augé, 1994) e sociologia (Andrade, 2006; Caldeira, 2000) - projeção de filme, realização de seminários, discussões e visitas de campo a 8 dos 30 condomínios fechados existentes na cidade⁴².

Para a ampliação da compreensão da ocorrência de fenômenos similares em outras realidades sócio-culturais, foi exibido o filme “*The End of Suburbia*” (2004, 78 min), de Gregory Greene, que aborda as relações entre o *American way of life*, subúrbio, transpor-

estabeleceu contato, destacam-se Hélio Oiticica, Regina Silveira, Ana Tavares e Lucas Bambozi. Uma das obras mais importantes que realizou no Brasil integrou em 2002 o Projeto Arte/Cidade Zona Leste em São Paulo. “Comemorações Urbanas” consistia na instalação de placas de bronze que mimetizavam os marcos de inauguração oficial de “obras públicas” para identificar anti-monumentos da cidade - construções públicas inacabadas ou deterioradas - acompanhados da realização de cartões postais e uma instalação.

41 O workshop se conformaria como possibilidade de ampliação de sua pesquisa de campo referente ao projeto “Alphaville e outros” que vinha desenvolvendo nos últimos dois anos dedicado ao fenômeno dos Condomínios Horizontais Fechados no Brasil, em especial o Condomínio Alphaville, para a exposição “Muntadas. Informação>Espaço>Controle” que ocorreu de 26 de fevereiro a 08 de maio de 2011 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. O empreendimento Alphaville iniciado na década de 1970 faz referência explícita ao filme homônimo de Jean-Luc Godard de 1965. Atualmente, “os empreendimentos AlphaVille estão presentes em 50 cidades, de 21 estados, espalhados por todas as regiões do Brasil. AlphaVille tornou-se não apenas uma marca reconhecida em todo o país, mas uma grife de alcance internacional. O conceito AlphaVille estabeleceu um modelo de empreendimento que oferece um padrão diferenciado de moradia, integrando lazer, conveniência e segurança, com infra-estrutura altamente qualificada, em ambientes que proporcionam contato com a natureza.” (URL: <http://www.alphaville.com.br/institucional/>. Acessado em 10 de junho de 2010). Em “Notas sobre Alphaville e outros” (novembro de 2009), Muntadas diz que seu projeto “explora a relação do espaço privado e público através dos desenvolvimentos urbanísticos que comumente se chamam no Brasil condomínios fechados. “Alphaville e outros” se constrói como realidade e metáfora a partir das diferentes interpretações e necessidades de propriedade, casa, arquitetura e de proteção, muros, controle e sistema de segurança. A interpretação e a tradução do espaço público estão na origem deste projeto.”

42 O contato direto proporcionado pelas visitas de campo deixou evidente, na entrada, o ridículo das dificuldades de acesso. Do reconhecimento feito em seus espaços intra-muros, impressionou a ocupação rarefeita das ruas e praças dos condomínios durante a semana: as únicas pessoas à vista eram do pessoal do serviço. A arquitetura encontrada apenas reiterou o esperado, um pastiche provindo de revistas.

te automobilístico, crise do petróleo e política externa americana. Para a problematização do “medo do outro” como sentido preponderante de delimitação de territórios foram exibidos dois vídeos de Muntadas: *On Translation: Miedo/Fear* (que articula depoimentos alternados de habitantes, de San José e Tijuana, cidades na fronteira entre Estados Unidos e México, pontuada por imagens de arquivos e material documental sobre a região), e *Translation: Miedo/Jauf* (de formato semelhante, mas enfocando a região geopolítica do Estreito de Gibraltar).

Por sua vez, os seminários abordaram distintos aspectos dos Condomínios Fechados em São Carlos: a cronologia de sua aprovação, seu crescimento em termos de área e as relações com os índices de segurança, consumo e o desejo de distinção social, relações de sociabilidade. Foram analisadas as imagens e os discursos das peças de publicidade produzidas por estes empreendimentos que vinculam ecologia e sustentabilidade, tecnologia segurança, representação de domesticidade, promessas de diversão, e notabilidade. Foram apresentadas fotografias sobre a presença da propaganda imobiliária no espaço urbano, vistas e detalhes da arquitetura dos condomínios, de seus muros e de sua relação com o tecido urbano pré-existente. Como também foram discutidas as reduções que promovem no campo da arquitetura, na medida em que muros, grades, guaritas e cancelas se tornam itens obrigatórios do desenho da cidade.

Como questão transversal a todos os *inputs*, esteve presente a discussão sobre as esferas do público e do privado e a construção da cidade polarizada entre espaços programados para consumo e especulação e espaços urbanos abertos ao encontro imprevisível e ao coletivo.

Em seguida, para disparar o processo de desenvolvimento dos projetos foram lançadas e discutidas as seguintes palavras-chave: “Projeto, Conceito, Tempo, Processo, Espaço, Contexto, Pesquisa, Meio, Equipe, Colaborações, Cronograma, Custo, Produção, Pós-produção, Apresentação, Documentação, Distribuição”.

Seguiu-se à etapa de “outputs”: o desenvolvimento dos projetos sob a supervisão dos professores locais, o refinamento conceitual, a definição formal das propostas e a execução dos trabalhos. A montagem de uma exposição, a apresentação e discussão dos trabalhos encerraram o workshop. Tal processo, aberto a agentes provinidos de áreas de atuação diversas e a recortes distintos da mesma questão urbana, culminou em produções igualmente variadas tanto em relação às táticas discursivas quanto ao foco de discussão.

Esta diversidade pode, no entanto, ser agrupada segundo certas recorrências e a partir das operações estéticas escolhidas, em três grupos. Um primeiro grupo de proposições pode ser vinculada a um campo mais geral de explicitação e tensionamento da lógica urbana corrente, pela incorporação de aspectos discursivos, imagéticos e espaciais inerentes às formas que adquirem as propagandas dos condomínios fechados.

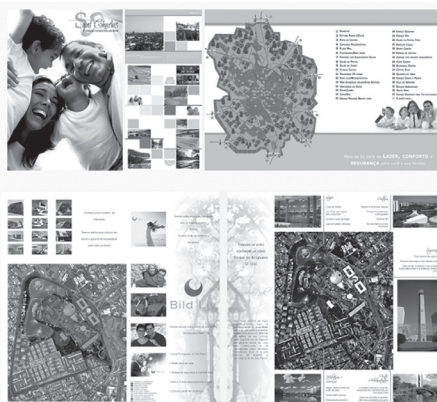
O trabalho “*San Charles*” (alusão ao mesmo tempo refinada e kitsch ao nome da cidade de São Carlos) demonstra, por absurdo, toda a cidade de São Carlos na forma de um gigantesco condomínio horizontal fechado, como a “primeira cidade-condomínio do Brasil”. O redesenho de toda a cidade sob estas diretrizes conduziu à apresentação sob a forma de catálogo de vendas (simulando sua linguagem estereotipada e

“requintada” programação gráfica, pontuada por slogans e por fotos de famílias na grama ao sol). Fotos de locais reconhecíveis da cidade (espaços públicos, edifícios institucionais e comerciais) foram identificados no mapa do empreendimento por terminologias sofisticadas em inglês (zen spa, children room, fitness center, beauty care, putting range...).

“Cielo di San Carlo – *per notabile*” incorpora a metáfora do “paraíso vendido pelos empreendimentos fechados”. Duas performers munidas de placas informativas abordaram pessoas na cidade convidando-as a conhecer um empreendimento (fictício) “além-vida”. Levadas a uma cabine de depoimentos, eram levadas a refletir sobre a fusão entre realidade e ficção, sobre “ser notável” e “ser singular” o que faz sentido na vida dos participantes e que revela o coletivo em que estão imersos, dentre outras questões. Após a interação, o sujeito recebia seu cartão de notabilidade, a ser levado sempre consigo, pois não se sabe quando será preciso utilizá-lo. A performance, realizada em diversos pontos da cidade, deu origem a um vídeo.

A proposição “Ibirapuera Park”, apresentada em painéis publicitários, simula a lógica dos empreendimentos imobiliários projetando um condomínio no Parque do Ibirapuera em São Paulo, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Características decisivas para a implantação eram o fato de já estar “consolidado como área de lazer, esporte e cultura”, ser o local de grandes eventos culturais de massa e seu excepcional patrimônio arquitetônico moderno. Imbuídos de espírito empreendedor, redesenharam-no pela adição “de elementos icônicos da arquitetura moderna brasileira e do redesenho daqueles “já existentes”. Réplicas de alguns “edifícios institucionais de Brasília” e de “construções da lagoa da Pampulha em Belo Horizonte” foram adicionadas. O parque, isolado de seu entorno por altos muros, foi funcionalmente setorizado; aproveitou-se a existência da grande avenida que corta a área do antigo parque para situar a “zona de serviços” a uma distância adequada das áreas nobres. O Obelisco Comemorativo da Revolução de 1932, como torre de controle, ganhou um novo design, gesto que, para além de seu aspecto utilitário, deve ser lido como uma homenagem aos imprescindíveis serviços de segurança.

“San Charles” (Bruna Maria Biagioni, Cinthia Aparecida Tragante, Karolina Verzemiaschi Carloni); “Ibirapuera Park” (Fabrício Spanó, Francisco Costardi, Rafael Sampaio); Cielo di San Carlo - *Per notabile* (Coletivo ‘As Rutes’ - Beatriz Carvalho, Cristiane Ceschi - e Fernando de Almeida).

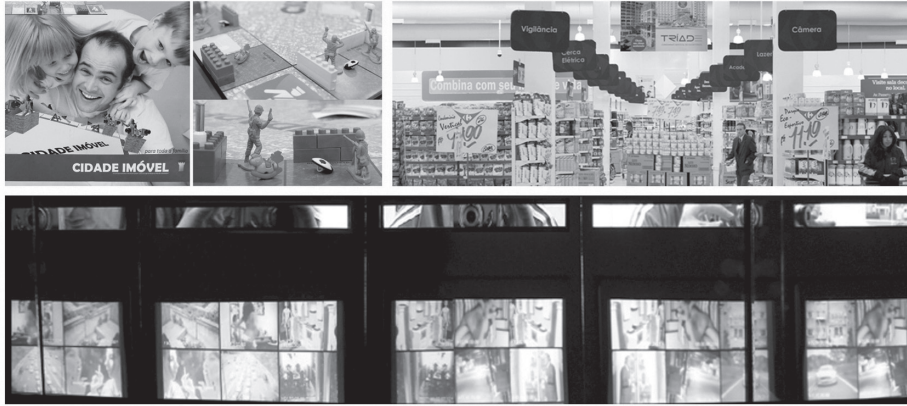


Um segundo grupo de proposições pode ser formado pela ressonância que fazem de aspectos da linguagem pop, pela apropriação, deslocamento e recriação de objetos de mercado e sistemas de comunicação e controle espacial em espaços de consumo de massa.

“*Cidade Imóvel*” se apropria do conteúdo ideológico implícito no jogo Banco Imobiliário, popular passatempo familiar calcado nas práticas da especulação imobiliária, e o recria a “ponto de causar estranhamento”. As regras do jogo foram reescritas, assim como desenhado um novo tabuleiro; inventado um novo nome e projetada para a tampa da caixa uma programação visual condizente (com fotos dinâmicas, em close, de policiais em plena ação ao lado de uma família feliz). Um conjunto “atualizado” de peças foi definido: além dos peões, havia muros, câmeras de vigilância, playgrounds e pessoal de segurança. As cartas “cara ou coroa”, as casas do jogo e as notas de dinheiro também foram devidamente redesenhadas. O jogo, com todos esses elementos e escala ligeiramente aumentada, foi exposto sobre uma mesa coberta por feltro verde, como em uma sala de jogos. A tática de representação por absurdo tinha como horizonte outra forma de difusão: um jogo a ser vendido nas lojas do ramo.

“*Shopping-city*” fixou-se nos aspectos dos condomínios fechados que os caracterizam como mais um dos momentos da expansão, qualitativa e quantitativa, do fenômeno do consumo na vida contemporânea. A representação visual deste conceito encontrou sua concretização nos espaços dos supermercados, cuja programação espacial, objetivando a supressão de todo contato social, exceto aqueles diretamente ligados à compra, segue rígidos princípios funcionais, traduzidos em uma estética *clean*, pontuada por secas instruções ao consumidor ou cartazes chamativos, indutores de consumo. O trabalho consistiu na criação de uma montagem fotográfica em que em cenas internas de um supermercado as placas indicativas de produtos e seções foram substituídas por propagandas, palavras-chave, logos e slogans de condomínios fechados. Como suporte para estas imagens, mimetizou-se os anúncios com iluminação interna construídos em metal, reluzentes e suspensos sobre os corredores e fileiras de gôndolas, que flutuando acima dos consumidores, emitem informações visuais.

“*Enjoy*” voltou-se para as representações que sustentam os complexos desejos que atravessam a sociabilidade dos condomínios, em particular a dialética entre “exibicionismo” e “voyeurismo”: “explorar o desejo de ser visto, o desejo de se tornar objeto de desejo”. Um totem preto que possui apenas uma fenda revela em seu interior uma ambiência de sala de controle de sistemas de segurança. Nove vídeos simultâneos apresentam seus temas: Barbie, domesticidade, exibicionismo, exteriores, fachadas, fetiche, lazer, pornô, vigilância. Os vídeos são reproduzidos ao infinito pelas superfícies internas espelhadas. Ao olhar pela fenda, o olho do próprio espectador se vê multiplicado e projetado para dentro da sala de controle: logo acima da imagens, o sujeito que olha vê a si mesmo, olhando. Os signos presentes no totem expõem “em um fluxo incessante, uma série de conteúdos éticos e estéticos que por vezes nos escapam, mas que, no entanto, ressurgem culturalmente compondo nossos paradigmas de sociabilidade”.



“Cidade Imóvel” (Ana Karina Romero Bueno, Diogo de Queiroz Oliveira, Natalie Sallum Barusso); “Shopping City” (Zoé Martin-Gousset); “Enjoy” (Beatriz Kaysel, Gabriela Miglino, José Eduardo Zanardi)

O terceiro grupo tem como denominador comum a realização de cartografias, sejam visuais, textuais ou espaciais, articuladas em linguagens que reverberam procedimentos construtivos e minimalistas.

O trabalho “*Que lugar é esse?*” propôs ao cidadão comum: “Defina em uma palavra condomínio fechado”. As respostas coletas foram agrupadas em ordem alfabética no interior de um livro: cada página trazia apenas uma das respostas, uma única palavra flutuando sobre o campo visual branco - um desfile de sucintas definições, todas encadernadas sob uma capa negra - constituíram o livro “Lugar”. Após a leitura do livro exposto depositado sobre uma mesa, novas definições foram solicitadas ao público. Este respondia em papéis a pergunta que dá nome ao trabalho, os quais eram colados em um painel, adensando a pesquisa com uma nova camada. Por meio do deslocamento entre *percepção* e *reconhecimento*, o trabalho procurou com os depoimentos explicitar diversas camadas semânticas contidas no universo simbólico associado aos condomínios fechados.

“*Sem com domínio*” se apropria das camisetas como forma de comunicação social a partir da inscrição de diagramação, em uma dupla de camisetas, das expressões “sem domínio” e “com domínio”. Vestidas e inseridas no cotidiano, as camisetas convertem-se em legendas para os contextos urbanos por onde transitam. A proposta apresenta um painel de fotos de tais situações urbanas de confronto público-privado associado a um estande no qual as camisetas estão dispostas para venda.

“*Ausência*” parte dos significados do termo encontrados em dicionários. Tais definições foram pintadas em áreas específicas da cidade que podem ser qualificados pelo termo, especialmente as proximidades dos muros dos condomínios fechados. As cenas foram fotografadas e convertidas em cartões postais. Estes foram disponibilizados ao público junto a painéis que apresentavam mapas da cidade de São Carlos recortados e dobrados em pontas agudas, nos quais foram demarcados os pontos fotografados. Outro painel apresentava as definições da palavra “ausência.”



“Que lugar é esse?” (Livia Vettorasso, Marcelo de Castro Lima Jr., Paulo Pinheiro)

O campo expandido do workshop

Seguiu-se à realização do workshop em agosto de 2010, a organização e montagem da “Exposição [Zonas Liminares]: trabalhos de workshop com Antoni Muntadas”, (em cartaz de 30 de março a 01 de maio de 2011, no SESC São Carlos), a produção de catálogo, e a seleção e treinamento de mediadores da exposição.

Ao demarcar aspectos ainda imprecisos de situações urbanas emergentes e dotá-las de visibilidade, acredita-se que práticas fronteiriças, como a produção artística contemporânea, convertem-se em meios-chave para o entendimento crítico da realidade e preencher pontos cegos das metodologias de investigação urbana usualmente utilizadas no ensino de arquitetura e das formas reflexão sobre as cidades com o público leigo.

De certa forma, o agenciamento situacional de pesquisadores criado para o workshop responde a uma nova configuração da produção social do conhecimento e das condições da produção de arte atuais (Boltansky; Chiapello: 2002). Dentro deste contexto, os projetos desenvolvidos pelos participantes trouxeram as marcas das associações inesperadas propiciadas pela heterogeneidade de referências usualmente mantidas estanques em trabalhos circunscritos a especificidades de conhecimento.

O workshop demonstrou o potencial didático desta forma simultaneamente de pesquisa, ensino e extensão como exercício de síntese: conhecimentos provenientes de distintos campos do saber encontram uma única formulação na materialização de obra. No caso, as capacidades solicitadas recaem sobre a intersemiose: recriar questões verbais, teóricas, em uma obra espacial (que incorpora todos os sentidos).

Após o descrédito em que foram lançadas as grandes narrativas, utopias e discursos universais (inclusive o neoliberalismo e fundamentalismos) e a falta destas linhas mestras, segundo Terry Smith (2009), a “ontologia da contemporaneidade” (entendida como a consciência da simultaneidade de diferentes ações, por distintos agentes e em distintos lugares) tornou-se o foco da arte contemporânea.

Como sugere a expressão “zonas liminares” - que se refere tanto ao campo do desenvolvimento urbano contemporâneo, quanto ao das novas formas que a cultura assume, de interdisciplinaridade, hibridismos ou proliferação de interfaces entre áreas antes

estranques do saber e do fazer -, tornam-se cada vez mais necessários o questionamento e a abertura das práticas disciplinares que envolvem a arquitetura. Em direção a outras mais afeitas a novas formas de compreensão e mapeamento dos fenômenos urbanos emergentes, como proposição de práticas arquiteturais co-participes nesta “ontologia da contemporaneidade”.

Referências

Livros

- Acquaviva, Marcus Cláudio, Mandado de segurança e “habeas corpus”, São Paulo, Rideel, s/d, p. 25.
- Andrade, Luciana Teixeira, “Estilos de vida nos condomínios residenciais fechados”, in Frugoli, Heitor (org), A cidade e seus agentes, São Paulo/Belo Horizonte, EDUSP/PUCMinas, 2006.
- Augé, Marc, “Dos lugares aos não-lugares”, in: Não-Lugares. *Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus, 1994.
- Boltansky, Luc e Eve. Chiapello, *El nuevo espíritu del Capitalismo*, Madrid, Akal, 2002.
- Caldeira, Teresa Pires, *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.
- Deutsche, Rosalyn, “Krzystof Wodiczko’s Homeless Projection and the Site of Urban “revitalization” e “Property Values: Hans Haacke, Real Estate and the Museum”, in Evictions – art and spacial politics, Cambridge, The MIT Press, 1996.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 2 ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 1032.
- Ferreira, Francisco Barnabé, Transformações urbanas na cidade de São Carlos: condomínios horizontais fechados e novas formas de sociabilidade, Dissertação de Mestrado, São Carlos, USFCar, 2007 .
- Koolhaas, Rem, “Exodus or the voluntary prisoners of architecture”, in Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, S, M, X, XL, New York, Monacelli Press, 1997, pp. 2-22.
- Rancière, Jacques, “Democracia ou consenso”, in: O desentendimento, São Paulo, Editora 34, 1996.
- Roberts, Ana Mércia Silva, Cidadania interdita: um estudo de condomínios horizontais fechados (São Carlos/SP), tese de doutorado, Campinas, IFCH-UNICAMP, 2002.
- Smith, Terry, *What is Contemporary Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- Varas A., Paulina, Muntadas em Latinoamérica, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2009.

Artigos

- Alves, Manoel A. L. R. , “In-Between Cities: notes on public domain, social tissues and urban form”, in *PLIC - Public Life in the In-Between City International Conference*, Haifa, 2010.
- Barajas, Luis Felipe Cabrales, “Urbanizaciones cerradas em Latinoamérica”, *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004, Nº 63, págs. 53-57.
- Mouffe, Chantal, “Artistic Activism and Agonistic Spaces”, *Art&Research, a journal of ideas, contexts and methods*, Londres, 2007, volume 1, no 2
- <http://www.abril.com.br/noticias/brasil/sao-carlos-consolida-fama-cidade-doutores-407731.shtml> (Acesso em 08 de junho de 2010).
- <http://www.alphaville.com.br/institucional> (Acesso em 10 de junho de 2010).
- <http://www.denatran.gov.br> (Acesso em 08 de junho de 2010).
- <http://www.ibge.gov.br/home> (Acesso em 08 de junho de 2010).

O APARELHADO NO JARDIM

Uma proposta narrativa de antimonumento na UFSM

*Fábio Purper Machado
José Francisco Flores Goulart
Universidade Federal de Santa Maria*

O Trajeto

Este artigo, mais do que um ensaio teórico sobre arte, pretende ser um relato um pouco autobiográfico, um pouco de processo, sobre questões surgidas em uma pesquisa escultórica entre materialidades, narratividades, cibercultura e antimonumento.

De uma infância e adolescência, na cidade de Cachoeira do Sul, RS, com uma dedicação matemática à linguagem do desenho, uma predileção cultural por histórias em quadrinhos (HQs) e um bom desempenho escolar em ciências exatas, cabe aqui citar a vaga memória de um artefato perdido no tempo, um pequeno gorila que modelei, com seis ou sete anos de idade, num pedaço de cera com a qual meu avô havia me presenteado. Aos 17 anos fui morar na cidade de Santa Maria, RS, para estudar Engenharia Civil na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), acreditando ser este o rumo de meu desenho então minuciosa e geometricamente calculado. Após alguns anos de pouca adaptação, decidi mudar para o curso de Artes Visuais da UFSM, onde iniciei uma pesquisa em escultura, com orientação do Prof. Ms. José Francisco Goulart, graduei-me na Licenciatura e me proponho no momento a concluir o Bacharelado na mesma instituição, através da pesquisa escultórica aqui relatada, e também a finalizar a especialização em Tecnologias da Informação e da Comunicação aplicadas à Educação (TICs). No começo deste ano, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da UFSM - Mestrado em Artes Visuais, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Gomes, em um projeto que visa explorar outras associações entre a linguagem da escultura e a das histórias em quadrinhos.

Algo que creio estar sendo importante neste trajeto, além de não temer as mudanças, é o ímpeto de aprender, não só sobre os conteúdos acadêmicos, mas sobre a vida, o mundo, a sociedade... E de muitas das contradições e incongruências que percebo, e creio que se encontram refletidas em minha pesquisa artística, é exemplo um riso de escárnio, e também aquele riso involuntário que surge ao nos depararmos com um abismo...

Escultura

A escultura narrativa, até fins do século XIX (Zanini, 1971) tinha um número significativo de produções exercendo a função de monumento comemorativo, vinculado a discursos e interesses hegemônicos. Há alguns anos elegi como “influências” iniciais de minha pesquisa no modelado em argila alguns escultores que de certa forma superaram essa situação. O impressionista Edgar Degas (1834-1917) realizou, em cera,

estudos de fluidez e movimento, entre elas suas célebres “figuras-arabesco” de dançarinas e cavalos. Auguste Rodin (1840-1917) trabalhou de forma inovadora a plasticidade do modelado, numa narratividade que foi refutada na produção de Constantin Brancusi (1876-1957), que propunha a pureza da forma como autônoma, independente de temáticas e do próprio contexto.

Tal culto à forma seguiu sendo considerado regra estética entre os teóricos modernistas, até a arte contemporânea reatar relações com o espaço em que se insere e com a possibilidade de narratividade, sem necessariamente contribuir para os discursos do poder, mas problematizando-os. As práticas tridimensionais em arte encontraram vários encaminhamentos nesse contexto, dos objetos de Marcel Duchamp (1887-1968), contestadores de saberes institucionalizados, às questões sobre comunicação de massa suscitadas pelas construções com aparelhos de televisão de Nam June Paik (1932-2006), das transformações na paisagem da *land art* (Krauss, 2006) às construções coletivas suscitadas pela arte relacional (Bourriaud, 2008).

Os *jardins de escultura*, segundo MacDougall (in Train, 1985), se classificam tradicionalmente entre jardins de religião (os mais antigos), jardins de lazer e jardins de museus. Em grande parte destes, principalmente nos primeiros, a presença da narratividade segue uma lógica comemorativa, geralmente vinculada às ideologias das instâncias detentoras do poder. Para Alves (2005: 141), “O propósito do monumento seria o de trazer o passado para dentro do presente para inspirar o futuro. Assim, uma pergunta a ser feita é: *O que escolheremos para comemorar nosso tempo?*” Com a inserção no espaço público de que trata este texto, pretendo aproximar-me ao conceito de *antimonumento*, surgido para contemplar a perda de lugar que esta lógica começa a sofrer durante o século XX: “Tal oposição constitui-se, basicamente, no sentido de deslocar a forma e função do ato de comemorar” (*Idem*). A imponência monumental e a harmonia com a arquitetura podem ser pensadas de novas formas, uma situação heróica pode ser substituída por uma anti-heróica, um fato histórico por um cotidiano, interesses hegemônicos podem ser problematizados, e a narrativa não precisa seguir a linearidade que predominou até o modernismo.

Dirigir-se a um público e colaborar para sua transformação é hoje o principal objetivo da arte pública. Neste sentido o artista, em função do local da obra, tem que escolher e procurar atingir a audiência certa – quase sempre um público específico. Por isso, a obra deve responder fisicamente (esteticamente) ao *local* e psicologicamente (simbolicamente) em relação ao público do *lugar*⁴³. (Alves, 2005: 140)

Narratividade

As narrativas, segundo Goodman (*apud* Gomes, 2003), se constituem de três fatores principais – personagem, lugar e tempo – que em artes visuais podem compor um discurso independente da linearidade cronológica e da temática. Para Ibáñez (2001: 253), “Nada pode representar outra coisa senão mediante uma decisão puramente convencio-

43 Considerando aqui os conceitos, presentes também em Alves (2005), de *local* como um ambiente de passagem e de *lugar* como um ambiente que comporta conteúdo simbólico humano.

nal”. Enquanto diversos pontos de vista advindos do racionalismo científico consideram a produção visual necessariamente como uma ilustração de importância subalterna à do texto escrito, o construcionismo social, forma de pensar questionadora de significados estanques e verdades ontológicas, a vê não necessariamente como representação, mas como criação com vida própria, e como algo que, segundo Gilles Deleuze (*apud* Parnet, 1988), não reproduz narrativas fixas como entendido pela psicanálise, mas sim se constroi continuamente, através da interação com o meio e com a sociedade.

As imagens, produzidas com intencionalidade artística ou não, trazem dentro de si variados graus de abertura (Eco, 1976), assim como o potencial de remeter, segundo o imaginário subjetivo de quem com elas entrar em contato, à sua interpretação como referente a histórias ou ideias, isto já sugere Didi-Huberman (1998) ao descrever o *inelutável* que assola o coração humano mesmo quando os sentidos se deparam com o objeto de intenção mais específica. A função alegórica que busco (numa intenção de abertura que difere da “moral” das fábulas e do próprio fechamento do conceito medieval de alegoria) consiste num uso de situações – às vezes cotidianas, às vezes literárias, históricas ou mitológicas – plasmadas de forma que remetam a conceitos ou valores, que levantem questões sobre quem somos e por que estamos aqui.

Postos em conjunção, a interagir, figuras, imagens, símbolos ou situações corporificadoras de relações extremas (as máximas, o Bem e o Mal, luz e sombra e outros desdobramentos simbólicos), a linguagem da alegoria oscila entre eles, destrói sua aparência monológica, afirma a ambiguidade e duplicidade de todo significado. Para isso, abriga fragmentos de realidade, elementos míticos e simbólicos, imagens cósmicas, fatos históricos, conjugando-os sob uma ideia inicial ou ideal humano, centro de uma proposta ou conflito situacional, em função da ideia central, sintetizadora. (Grawunder, 1996: 162)

Vejo também, nessas narrativas, tanto no plano quanto no espaço tridimensional, uma aproximação a um conceito surgido entre escritores brasileiros para definir um gênero que se difunde desde os anos 90 dentro da linguagem dos quadrinhos: a *HQ poético-filosófica*, exemplificada por trabalhos de artistas como Antônio Amaral, Edgar Franco, Gazy Andraus, Flavio Calazans, e pelo trabalho editorial de Henrique Magalhães e Matheus Moura (com quem já trabalhei em uma publicação, a Revista A3 nº1), e assim definida pelo pesquisador Elydio dos Santos Neto:

São, portanto, três as características que principalmente definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: 1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da convencional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos. (Santos Neto, 2010: 90)

Esse conceito reforça a noção de quanto minha poética é atravessada pela relação que alimento desde a infância com as HQs. A leitura de obras de Will Eisner foi inspiradora no sentido de iniciar um trabalho envolvendo a relação estética entre ser humano e animal: “Ao empregar personagens que lembram animais, o narrador gráfico tira proveito de um resíduo da experiência humana ancestral para personificar os atores.” (Eisner, 1996: 24). Além disso, uma série de ilustrações que fiz para um artigo de biólogos da

UFSM sobre o comportamento da ave frango d'água (*Gallinula chloropus*)⁴⁴ alimentou a ideia de tornar as figuras mais exageradamente caricatas, e, além de ter sido formalmente decisivo na criação do Sujeito Aparelhado que protagoniza esta pesquisa, trouxe uma inevitável aproximação com a estética do grotesco.

Grotesco

Desde o início de minhas experiências escultóricas, busquei estabelecer uma proximidade entre a materialidade da figura criada e sua matéria-prima, a argila, que, após ser queimada e transformada em terracota, se assemelha muito à textura de certos tipos de rocha: segundo Yo Akiyama, “Fazer cerâmica é fazer pedra”. (*apud* Grinberg, 2008) Este seria o ponto de partida de minha pesquisa expressiva, sucedido pela materialidade surgida no gesto do modelado, com a argila ainda maleável.

Entre as peças modeladas entre 2006 e 2007, uma característica em comum era a valorização da textura acidentalmente criada ao amassar ou martelar uma porção de barro sobre a outra. O gesto impresso na superfície da peça remetia, para mim, ao impressionismo de Medardo Rosso (1858-1928) e aos “inacabados” de Rodin e Matisse. Foram fundamentais nesse momento o contato com o teor caricatural de Honoré Daumier (1808-1869), o contraste do movimento e a plasticidade de Degas e Matisse com o volume e a serenidade de Aristide Maillol (1861-1944), a fluência de massas e sombras de Rosso e Rodin.

Nesta adição contínua de matéria, criava figuras dotadas da deformidade e espontaneidade da textura do primeiro gesto, dando vazão àquilo que a materialidade da argila podia expressar por si. No entanto, ao se repetir, esta superfície inicial tornava o trabalho confuso e saturado; assim este passou a exigir um tipo de hachura que promovesse um contraste, um ritmo entre as regiões que refletem a luz e aquelas que a absorvem. Para dar mais força ao trabalho, o gesto do modelado deveria criar “zonas de passagem” entre uma região texturada e outra, que conduziriam a incidência de luz de modo a valorizar os volumes da escultura e proporcionar a ela um maior contraste. Durante os anos iniciais desta pesquisa a possibilidade de realizar trabalhos em maior escala iniciava a suscitar questões sobre a inserção da escultura no espaço público, mas ainda indo pouco além do corte dos modelados ainda úmidos para serem queimados e emendados com cimento em estruturas de ferro, assim como da destruição a marteladas de uma peça de 180 cm de altura, transferindo sua materialidade para a linguagem do vídeo. A disposição de trabalhos em ambientes exteriores ainda não era efetuada em minha pesquisa; um pensar sobre as relações entre escultura, espaço e público só começou a ocorrer de fato com as primeiras intervenções efêmeras do Coletivo (Des) Esperar⁴⁵, que propunham este diálogo através construções em sucata e papel *pensadas para os lugares* a que se destinavam, onde se fazia presente a estética do grotesco e uma

44 No artigo “Behaviour of the common moorhen”, publicado no periódico *Acta ethologica*, vol. 13, no. 2.

45 Formado com mais três artistas (Tamiris Vaz, Francieli Garlet e Andressa Argenta, hoje com Florence Endres) em Santa Maria no ano de 2009, durante a oficina de intervenções urbanas proposta pelo Ms. Juliano Reis Siqueira, e por ele apresentada na primeira edição do Seminário de Arte Pública do GEAP Latinoamerica, em Buenos Aires, no mesmo ano.

problematização de temas sociais como os conceitos de liberdade, segurança e poder. Em 2010 expus uma seleção de terracotas na mostra individual “Alegorias do Arabesco”, na Sala Eduardo Trevisan, da Câmara de Vereadores de Santa Maria. Sobre esta exposição, cito um texto que foi publicado num jornal da cidade e que contém pontos que desejo ressaltar, iniciando por um conceito: “O que é o grotesco? De acordo com o linguista russo Mikhail Bakhtin, é uma dimensão carnavalesca do mundo, que liberta tudo que há de terrível para tornar-se alegre e inofensivo” (Loureiro, 2010: 1). Até então minha produção referenciava-se em Kayser (2003), que define o grotesco como uma qualidade estética que costuma se constituir em três fases: um riso ou ridículo inicial, a posterior repulsa ao feio ou assustador e, finalmente, a sensação de deparar-se com o abissal, o transcendental, ou alguma conclusão estarrecedora sobre a própria vida. Bakhtin, em seus escritos sobre o que chama “realismo grotesco” em Gógol e Rabelais, acabou me mostrando, em meu próprio trabalho, um pouco do riso e do fantástico da cultura popular.

...Não, são injustos aqueles que falam que o riso provoca a indignação. Só o que é sombrio provoca a indignação, mas o riso é luminoso. Muitas coisas revoltariam o homem se fossem apresentadas na sua nudez; porém, aclaradas pela força do riso, elas trazem conciliação para a alma. [...] Mas não se percebe a força deste riso: aquilo que faz rir é vulgar, diz o mundo; só aquilo que se pronuncia com voz severa e tensa, só a isto é dado o título de elevado. (Gógol *apud* Bakhtin, 1993: 435)

Ainda referindo-me ao texto sobre minha exposição: “As esculturas, que recriam personagens mitológicos e literários, possuem formas peculiares e texturas ásperas, invocando o lado animal e sensível do grotesco.” (Loureiro, 2010: 1) Na narratividade destes trabalhos, onde por vezes me aproprio de personagens históricos, literários e mitológicos, e por outras crio meus próprios, procuro imprimir questionamentos de valores e de doutrinas a nós impostos por forças hegemônicas da sociedade. Entre tais valores, um recorrente até hoje é o já mencionado estético: como exemplo, a figura do obeso, comum em meu trabalho, que se originou da tendência de meus primeiros modelados em fazer os pés robustos para fins estruturais, e tomou conta da produção, devido a um gosto pessoal pela construção oca e à possibilidade de inquietar o olhar em torno de uma exclusão frequente em nossa sociedade.

O que havia de positivo na imagem do gordo até o século XIX, a autoridade, o garbo, a grandeza real, a jovialidade, a bonomia, a graça, a sabedoria, a astúcia simpática ou seu contrário, a ingenuidade sonhadora, a espontaneidade irrefletida ou seu contrário, a inteligência ampla e não dividida, todas essas qualidades vão se inverter a partir do início do nosso século, criando uma nova imagem, como se a máscara tivesse sido tirada e repentinamente aparecesse todo o mal, indecência e perversidade outrora enganosamente encobertas. Se a feiúra de Sócrates, como o lembrava Rabelais no prólogo a Gargântua, escondia tesouros, eis que de repente passou-se a dizer o contrário: a beleza-bondade do gordo esconde torpezas... Com os gordos das épocas clássicas estava-se quase sempre à beira do ridículo; agora se tombará no grotesco, no burlesco, na estupidez. Agora o gordo será alvo de zombaria, fará rir: ... *esse gordo imbecil!* (Couprie, 1990: 29)

Em meio a estas questões, minha participação na exposição coletiva “Possibilidades

Poéticas”, na Sala Iberê Camargo, também em 2010, levanta mais um problema, o transporte de uma escultura de escala próxima à humana, que se resolveria com o investimento num transporte ou com a realização de um trabalho em que o volume contrastasse com a leveza.

Tendo isso em mente, passei a pesquisar uma produção nessas dimensões, com a utilização de materiais mais leves, adaptando uma técnica de papel torcido sobre estrutura de ferro que havia utilizado em momentos anteriores junto a colegas em cenários realizados para espetáculos do curso de Artes Cênicas da UFSM⁴⁶, e também pesquisado junto ao Coletivo (Des)Esperar. Preenchendo estruturas de arame e ferro de construção com garrafas *pet* e jornal amassado, e revestindo-as com algumas camadas de papel embebido em cola, realizei trabalhos numa variação da técnica conhecida como *papietagem*. Ao deixar transparecer alguns elementos formais das garrafas de plástico e do papel retorcido que constituem parte do volume e estrutura das peças, surge uma nova aproximação ao grotesco com a expressividade da superfície rugosa, quase uma pele, atingida no uso do papel colado, com uma pátina em tinta e cera.

O Aparelhado

Sob a perspectiva dos estudos de cultura visual, Leonardo Charréau (2007) define a *visualidade* como “ver em contexto”, culturalmente, diferenciando-a do *ver* fisiológico, e vendo na atualidade um momento em que a sociedade começa a trocar sua estrutura de produção de coisas por uma de produção de informação, devido à relativa democratização da fotografia, do vídeo e dos meios de comunicação, que induz, além da imagem globalizada à revelia, à produção de uma *imagem global*, criada já no intuito de ser compartilhada, e, com isso, potencial portadora de carga doutrinária.

A cibercultura abre novos vieses comunicacionais e diversas vias de fluxo desta imagem, deste conhecimento. Pierre Lévy (2000) aponta a ascensão de uma inteligência coletiva que, ao construir uma rede rizomática e mutante, aos poucos rompe com situações do sistema das mídias de massa do século XX, como a



Processo de construção de construção em ferro, garrafas de plástico e papel (2010, altura: 70 cm), estruturada de forma semelhante à do trabalho destinado à praça de esculturas do CE-UFSM.

46 Tendo um destes, do espetáculo Álbum de Família (adaptação de Nelson Rodrigues pela Trupe Pólvora - UFSM), conquistado o prêmio de Melhor Cenário no XV Festival, na cidade de Rolante-RS.

absorção passiva de uma ideologia criada e propagada por um centro hegemônico. Na visão de Edmond Couchot (2003), a personalidade humana se divide entre *sujeito-eu* e *sujeito-nós*, que se afrontam, negociam, se deslocam e trocam de figura continuamente. A automatização das técnicas tem a prática da fotografia como exemplo decisivo de *experiência tecnestésica*, que, ao tornar-se universal, reforça o sujeito-nós. O sujeito-eu, então, luta contra a dependência e luta também para redefinir sua identidade nas crises da arte.

Até o momento em que o numérico, contaminando toda esfera das técnicas de figuração, e seu modo de socialização, coloca o sujeito doravante *aparelhado* para esta nova máquina – o computador – intimando-o a se redefinir uma vez mais, e a arte a se repensar (Couchot, 2003: 18).



À esquerda a cerâmica Vidrada “O Sujeito Aparentado” (2008, altura: 17cm); à direita a terracota “O Sujeito Aparentado II”, projeto para a praça de esculturas do CE-UFMS (2010, altura: 26cm).

A cerâmica vidrada “O Sujeito Aparentado” se origina, no ano de 2008, com estudos sobre a cibercultura, como os textos de Couchot de onde deriva seu título. A intenção inicial da narrativa deste trabalho foi de suscitar um acúmulo de artefatos e realidades virtuais as quais não se sabe se o sujeito conseguirá digerir, daí seu corpo inchado, disforme e desproporcional, em uma aproximação formal com a ave frango d’água, encomenda já citada, sobre a qual me debruçava na época. Sua suspensão sobre uma tênue base de arame vem da busca por um diálogo entre o volume avantajado e a leveza, e também entre a materialidade humana e as infinitas possibilidades, tanto criativas quanto destrutivas, que a imersão na rede pode oferecer.

O Jardim

O prof. José Goulart, que em momentos anteriores coordenou a instalação de parte das esculturas do campus da UFSM, está, desde o ano de 2008, contribuindo na reformulação paisagística do Centro de Educação (CE) da instituição, com um projeto que visa revitalizar sua praça interna de esculturas. Como trabalho de graduação no curso, propus-me a realizar uma escultura de escala próxima à humana, pensando nos possíveis diálogos com o lugar em questão.

O Centro de Educação foi onde entrei em contato, durante a Licenciatura em Artes Visuais, com o pensamento construcionista e estudos de cultura visual, que problematizavam as influências hegemônicas carregadas pelos meios midiáticos. A praça em questão é um dos dois jardins internos do CE, um prédio fechado durante a noite e controlado por duas recepções ao dia, no interior de um campus universitário que conta com serviço de vigilância. É minimizada então a possibilidade de, ao menos neste jardim, ocorrerem atos de depredação dos trabalhos, problemática comum a inserções em territórios urbanos, e também, por vezes, a alguns dos trabalhos localizados em espaços abertos do campus.



Vista parcial da praça de esculturas do CE-UFSM. A partir da esquerda, esculturas de Jair Fávero, Camila Mesquita, Téoura Benetti, Augusto Sacks, Carina Plein, Anderson Souza e Catiúscia Dotto. Fotografia realizada em maio de 2011.

Quando conheci esta praça de esculturas, ela já continha três obras: uma figura de Augusto Sacks (uma cabeça de cavalo em ferro soldado e sua base de pedra), uma construção abstrata em madeira e ferro de Jair Fávero, e uma figura feminina em fibra e resina, de Téoura Benetti. Acompanhei, em 2008, a instalação de uma “escultura-banco” de Carina Plein, feita de ferro revestido com cimento, e, entre setembro de 2010 e abril de 2011, mais quatro inserções: terracotas de Jorge Gularte, Anderson Souza, Camila Mesquita (as três com acabamento em cimento) e Catiúscia Dotto (esta revestida de massa plástica), e uma escultura em fibra de Juliano Siqueira. Comum a estes trabalhos é o fato de terem sido criados em ateliê e deslocadas ao espaço, não pensadas diretamente para ele, mas, apesar disso, dispostos, segundo a coordenação do prof. José, em forte harmonia entre si e com a própria praça, que ao

mesmo tempo recebia algumas alterações paisagísticas, como a remoção de vasos de folhagens que disputavam atenção com os trabalhos.

Retornando ao aparelhado

Após uma reflexão sobre o espaço do jardim interno do CE-UFSM, sobre as relações estéticas com as outras obras e as possíveis interpretações das pessoas que por ali transitam, decidi reaproximar-me do tema da cibercultura, intencionando dialogar com as crescentes situações tecnológicas que envolvem, de diversas formas, os estudos de educação empreendidos no local.

Neste projeto, uma recriação da cerâmica “O Sujeito Aparelhado”, simplifiquei uma característica que dificultaria a criação em proporções maiores: o personagem está sentado de pernas cruzadas sobre o chão, deixando a leveza da experiência virtual em sua metade superior, no pescoço alongado em uma postura mais ereta que a da versão anterior. Em suas mãos, no lugar do *mouse*, manipula um aparelho mais icônico e menos específico historicamente, um dispositivo com um botão, o qual toca com o dedo indicador, num momento que sugere a tensão de não se saber o que será engatilhado se tal botão for pressionado. O Sujeito Aparelhado tem a seu alcance, então, um poder que nos é desconhecido, e pode ser associado tanto aos temores de aniquilação nuclear da Guerra Fria quanto às crescentes possibilidades tecnológicas de comunicação e criação do século XXI, ou ao que mais for suscitado no contato com o público. Ao pensar as ideias de *antimonumento* já descritas, tomei como propósito deste trabalho trazer algumas dúvidas: Considerado o ar imponente e ao mesmo tempo grotesco da figura, poderá ela ser considerada um herói ou anti-herói? Poderoso ou patético? Digno de respeito ou riso? No instante narrado serão percebidos os valores ou dilemas da cibercultura, sendo comemorados ou problematizados? Será esta uma adição harmoniosa com o conjunto escultórico e com a arquitetura do jardim interno do CE? Ou um ser odiado pelos passantes? Ou nada disso?

Mudanças

Durante o segundo semestre de 2010, modelei um projeto de altura de cerca de 30 cm e, a partir deste, uma peça oca, de altura de cerca de 170 cm, que, ao ser cortada, resultou em uma quantidade de pedaços maior do que o esperado, estes foram então mapeados com certo cuidado. No primeiro semestre de 2011, realizei sua queima nos fornos do ateliê de escultura, na intenção de concluir sua montagem.

Ao visualizar uma peça minha realizada na mesma época, de 115 cm de altura e que tinha como acabamento a pátina em cimento (procedimento comum na colocação de terracotas de colegas em ambientes exteriores), esta foi considerada problemática por alguns professores, pois, apesar do intuito de entrar em harmonia com as partes emendadas também em cimento, acabava por obscurecer o gesto do modelado, considerando a importância que este vinha tendo no decorrer desta pesquisa. Entram então em jogo dois fatores: 1. O barro que usamos para os trabalhos em maiores escalas, geralmente adquirido junto à olaria da Universidade através de verba do próprio curso, é permeado por impurezas, além de não ser dotado da elasticidade de

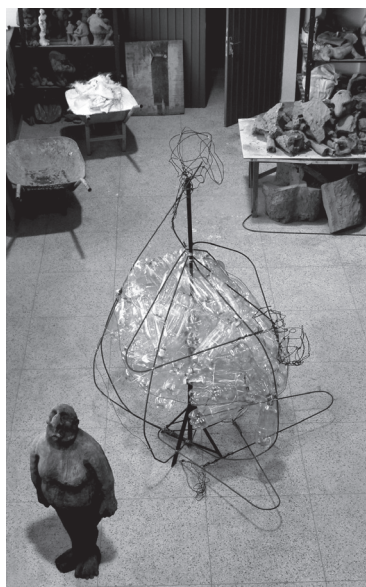
uma boa argila de cerâmica, estando assim, por mais habilidoso que seja o escultor que o utilizar, sujeito a rachaduras durante os processos de secagem e queima. 2. Deixar uma terracota exposta ao sol e à chuva sem um revestimento adequado pode comprometer severamente sua vida útil, e, dada sua permeabilidade e mesmo a de diversos cimentos, acabar ocasionando a oxidação das ferragens estruturais. Julguei necessário encontrar uma matéria adesiva, modelável, que se integrasse harmoniosamente com a textura da terracota ao estar presente nas diversas emendas e rachaduras, e que tivesse função impermeabilizante, tendo assim de cobrir a totalidade da superfície do trabalho, tornando a mudança na textura do modelado dificilmente evitável. Revestimentos com cimento polimérico ou com fibra e resina tornaram-se as principais possibilidades.

Todas estas reflexões levavam em conta que o produto final seria a terracota, sem que fosse cogitada outra dificuldade, o fato de que, para reunir todas as partes do “quebra-cabeça” que ali se criou (cuja quantidade aumentou após a queima), a carga de trabalho necessária seria consideravelmente maior do que iniciar tudo novamente com a construção em outros materiais, e também o resultado obtido poderia ser bastante diferente do desejado. Mudando mais uma vez de planos, e após decisivos diálogos com o prof. José, decidi adaptar novamente a técnica da leveza, utilizando uma estrutura de ferro de construção, preenchida com garrafas de plástico e papel, e revestida com uma camada de fibra e resina e uma pátina com tinta impermeabilizante ainda a ser decidida. No momento da entrega deste artigo (maio de 2011), esta nova versão do Sujeito Aparelhado ainda se encontra em processo de construção, mas em sua apresentação, em novembro, deverá estar pronta e afixada em seu destino.

Vista parcial do Ateliê de Escultura do CAL-UFSM: À esquerda, uma terracota (2010, altura: 115cm) estruturada com ferro e cimento. Ao centro a nova versão do “Sujeito Aparelhado” (2011, altura: 215cm), em ferro e garrafas de plástico, restando por fazer o preenchimento com papel e o revestimento com fibra e resina. À direita as fatias de sua versão em terracota (2010, altura aproximada de 170cm), com destino ainda incerto.

Projetos

Minhas propostas escultóricas atuais se dividem entre três vieses. Um é de terracotas queimadas e estruturadas com cimento e ferro, destinadas à colocação permanente em espaços públicos, entre



Alfredo Jaar
The Cloud / La Nube
2000

Fonte: Catálogo da mostra inSite 2000-2001

as quais se encontram a versão de Im70 do trabalho aqui debatido – à qual pretendo retornar num momento posterior – e a já mencionada de Im15, possíveis candidatas a um novo jardim que começa a se formar nos arredores do Centro de Artes e Letras. O segundo é a pesquisa em construções mais leves, de ferro, plástico e papel, com finalidades mais imediatas, como participações em exposições e em intervenções com o Coletivo (Des)Esperar. Por último, o uso destas duas técnicas aliado a meu projeto de Mestrado, de criação de histórias em quadrinhos em duas situações: narrativas tridimensionais e publicações impressas envolvendo fusões e justaposições entre desenhos e fotografias de esculturas. Tudo isto procurando explorar as especificidades de cada material estudado, e pesquisando poeticamente os questionamentos de valores, a narratividade e o tom caricatural que perpassam essa trajetória desde seu início, quem sabe até mesmo desde aquele pequeno gorila de cera...

Referências

- Alves, José Francisco, “Inventário da Escultura Pública de Porto Alegre”, in Bulhões, Maria Amélia. (org.) *Memória em Caleidoscópio*, Artes Visuais no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005. pp.135-170.
- Bakhtin, Mikhail, “Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular)”, in *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, São Paulo, Ed. UNESP, 1993, pp. 429-439.
- Couchot, Edmond, *A Tecnologia na Arte: Da Fotografia à Realidade Virtual*, Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- Coupry, François. *O Elogio do Gordo em um mundo sem consistência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Danto, Arthur C., *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, São Paulo, Odysseus, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Ed. 34, 1998.
- Eco, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- Eisner, Will, *Quadrinhos e Arte Sequencial*, Trd. Luís Carlos Borges, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Grawunder, Maria Zenilda, *A Palavra Mascarada: Sobre a Alegoria*, Santa Maria, UFSM, 1996.
- Grinberg, Norma, *O Barro na Arte* (Conferência), São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2008. Disponível em <<http://arte08.wordpress.com/2008/09/01/texto-da-conferencista-e-ceramista-norma-grinberg/>>, acessado em 3 de julho de 2010.
- Gomes, Paulo César Ribeiro, *Comentários: Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*, 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.
- Ibáñez, Tomás, *Muníciones Para Disidentes*, Realidad - Verdad - Política, Barcelona, Cedisa, 2001.
- Kayser, Wolfgang, *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Lévy, Pierre, “A emergência do cyberspace e as mutações culturais”, in: Pellanda, Nize Maria Campos e Eduardo Campos Pellanda (org.), *Ciberespaço: Um Hipertexto com Pierre Lévy*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2000, pp.13-20.
- Loureiro, Gabriela, “Recriando personagens mitológicas e literárias: Exposição de esculturas ocupa a Sala Eduardo Trevisan”, in: *Jornal A Razão*, 26 ago.2010, caderno *Segundo A Razão*, p. 1.
- Parnet, Claire, *O Abecedário de Gilles Deleuze*, Vídeo de Entrevistas. Dirigido por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris, 1988-1995. Son, color.
- Santos Neto, Elydio dos, “O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro”, in *Revista Visualidades* v.7 nº1, Goiânia, Editora da UFG, 2009, pp.69-99.
- Train, Maria Teresa (org), *Music in Stone: Great sculpture gardens of the world*, Londres, Muller, Blond and White, 1985.
- Zanini, Walter, *Tendências da Escultura Moderna*, São Paulo. Cultrix, 1971.

BIKE FOODS:

Passeio, natureza e modos de produção

Louise Marie Cardoso Ganz
EBA/UFRJ

Apresentação

Vivemos em um ciclo produtivo que envolve produção, distribuição e consumo. *Bike-Foods* é uma ação experimental no campo da arte, proposta por Ines Linke e Louise Ganz, que investiga os sentidos de passeio, natureza e modos de produção. Sugere uma mudança nos comportamentos e modos de vida cotidianos da sociedade contemporânea.

A ação consta de uma rotina de passeios feitos de bicicleta em zona periurbana, onde se encontram diversas propriedades de agricultura familiar – sistema que no Brasil responde a 70% da produção de alimentos. A proximidade das hortas da área urbana possibilita acesso direto aos alimentos. A bicicleta é o veículo de passeio e ao mesmo tempo tornar-se-á um dispositivo ecológico de carga, para transportarmos as hortaliças e para desdobrarmos em um espaço-ambiente para cozinhar, comer e descansar. O desenvolvimento de tecnologias construtivas que incluam desde o design dos utensílios domésticos para cozinha até o ambiente funcional com aproveitamentos energéticos e espacialidades desdobradas da bicicleta, discutem os ecossistemas rurais e urbanos e suas realidades sócio-políticas. Exploramos a natureza como um sistema dinâmico e interativo. A criação de receitas com os alimentos das hortas, explorando sabores e formas escultóricas é outra etapa da investigação que possibilita uma auto gestão do equipamento, pois os pratos inventados serão comercializados em diversas áreas urbanas onde o dispositivo *BikeFoods* se instalará temporariamente. Discutimos assim, no campo da arte, diversos momentos da sustentabilidade, que envolve modos de produção, distribuição e consumo.

Introdução

Iniciamos com passeios feitos de bicicleta em uma área situada na vizinhança imediata da cidade de São João Del Rey, Minas Gerais, em sua zona periurbana. Tais zonas não cumprem funções propriamente urbanas nem rurais, mas sim funções que necessitam de muito espaço, e que, devido ao alto valor imobiliário da terra nas zonas centrais, ou por questões ambientais, de acessibilidade ou de saúde, as atividades deslocam-se para as periferias urbanas. São funções como: agricultura em escala familiar, centrais de tratamento de esgoto ou resíduos, espaços ocupados por infra-estruturas de transportes (aeroportos, autopistas), *shopping centers*, grandes estacionamentos, áreas de proteção ambiental, condomínios horizontais, clubes, áreas de extração mineral ou

vegetal. A principal questão de uma área periurbana é a relação direta que estabelece com todo o sistema urbano, seja para cumprir funções indesejáveis na cidade, seja para suprir necessidades de espaço, lazer e produção.

A área de nosso passeio apresenta ainda diversas características rurais, sem o ser completamente. Encontramos aí estradas de terra, pequenas fazendas, córregos, rios, plantações de hortaliças e frutas, ausência de trânsito de veículos intenso e uso de transportes locais alternativos – bicicleta e carroça -, algumas concentrações de árvores nativas, áreas sombreadas, uma ausência de planejamento do espaço geográfico. Ao mesmo tempo, de lá avistamos a cidade, estamos a 3km da rodovia e da região comercial. Assim, a questão da produção, distribuição e consumo dos produtos agrícolas se espacializa, sobretudo, em função da proximidade.

Proximidade esta que se contrapõe às grandes distâncias e modos de produção das áreas de monocultura e agroindústria. A logística de circulação dos produtos da agroindústria depende de uma rede econômica que organiza o espaço em função de tempo, sistemas de transporte e pólos de distribuição. Ao observarmos mapas dessa rede, vemos uma intensa sobreposição de linhas e pontos – que espacialmente representam direções e centralidades. Tais áreas de monocultura respondem a um sistema global de produção, que envolve pesquisas de biotecnociência e da indústria química, além das complexas logísticas temporais e espaciais e do mercado financeiro. Segundo Boaventura de Sousa Santos, a monocultura do produtivismo capitalista

“[...] é a idéia de que o crescimento econômico e a produtividade mensurada em um ciclo de produção determinam a produtividade do trabalho humano ou da natureza, e tudo o mais não conta. Essa é uma maneira contrária a toda outra forma de organizar a produtividade. Por exemplo, para os indígenas ou os camponeses, a produtividade da terra não é definida em um ciclo de produção, mas em vários, se a terra está produtiva este ano, no ano seguinte ela não é cultivada para que descanse, e em seguida voltamos a cultivá-la. Toda a selva está organizada dessa maneira. Então, há outra lógica produtiva que não conta. A lógica produtiva é uma novidade da racionalidade ocidental, existe há quase cem anos – quando nasceram os produtos químicos na agricultura e a terra passou a ser produtiva em um ciclo de produção, porque os fertilizantes mudaram o conceito de produtividade da natureza -, apareceu ao mesmo tempo que o conceito de produtividade no trabalho. Tudo o que não é produtividade nesse contexto é considerado improdutivo ou estéril” (Santos, 2007: 32).

Passeios

Em nossos passeios buscamos as hortaliças com a bicicleta em função da proximidade e para ir diretamente ao produtor. A idéia de passeio está vinculada a uma rotina, de maneira distinta da viagem, que relaciona-se ao desconhecido longínquo e estrangeiro. No passeio vamos aonde conhecemos, há uma repetição e uma proximidade. Nem sempre é necessário um fim, chegar a algum lugar, mas o que importa é o percurso,

o que se desenrola no caminho, ao longo do andar. Assim, em termos de produtividade no sentido capitalista essa atividade nada tem de produtiva. Ela é algo inútil e fútil. Não gera lucro, não participa da especulação capitalista, não pode ser dominada de nenhuma maneira. “Não se trata de chegar, mas de andar, de criar.” (Guimarães, 2002: 119) Não pertencem “às práticas científicas avançadas, superiores, globais, universais, produtivas.” (Santos, 2007: 32)

O andar no mundo contemporâneo global e produtivo transformou-se em prática setorizada e especializada dentro do roteiro diário de uma pessoa. Caminhadas com vestimentas esportivas em movimentos circulares envolta de uma praça, em áreas para *cooper*, ou caminhadas ecológicas em grupos. A caminhada estática na esteira da academia de ginástica assistindo a televisão ou lendo revistas, para em seguida usar o carro para se deslocar. Aquilo que seria o ‘ao longo’, é feito dentro do carro. O sentido de passeio é completamente eliminado. Roupas, espaços, circuitos e alimentação específicos para a ordem e o progresso, com avenidas, rodovias, carros importados, edifícios de alto luxo, aéreas de lazer completas, academias vitrines, alimentação saudável, produtos orgânicos, balanceados, design ecológico, moradias inteligentes, condomínios fechados e empresas sustentáveis e ecologicamente corretas. Todo o circuito produtivo e de consumo investindo em discurso e imagem – sob o rótulo de desenvolvimento sustentável.

Tracemos, então, uma breve história na modernidade daquilo que afirmamos ser da categoria do inútil e improdutivo no passeio, mais especificamente aquele feito na natureza, e focado no campo da arte. A idéia do movimento do corpo no seio da natureza pode ser encontrado na literatura do séc. XVIII com Jean-Jacques Rousseau⁴⁷, que acreditava que a sociedade havia estragado o homem e que os males da civilização não existiriam no estado selvagem. Em suas caminhadas na natureza refletia sobre a separação entre homem e natureza, entre civilização e mundo selvagem. Para Rousseau “é na natureza que o passeante vai encontrar refúgio e redenção” (Guimarães, *op. cit.*:17). No período romântico, o passeio na natureza serve de pretexto à reflexão de ordem filosófica e moral. “O interesse dos românticos pelo desconhecido encontra-se patente na valorização que é dada ao lendário, ao fantástico, ao onírico.” (*Idem*:18) Trata-se da imagem do caminhante solitário e da exacerbação da sensibilidade, numa tentativa de regressar à união perdida do homem com a natureza. Contrariamente a essa postura romântica, Guimarães cita os passeantes classicistas⁴⁸ que olham a natureza como objeto da sua observação, com o objetivo de alargamento dos horizontes do conhecimento – excursões para as descobertas e entendimento da civilização ou para realizar catalogações, produzir taxonomias, etc.

Já nos finais do séc. XIX surge a figura urbana do *flanêur*⁴⁹. O que o move é a curiosida-

47 Rousseau (Suíça - 1712 / 1778) foi escritor e teórico político iluminista, precursor do romantismo. Influencia movimentos de ecologia profunda, já que era adepto da proximidade com a natureza e afirmava que os problemas do homem decorriam dos males que a sociedade havia criado e não existiam no estado selvagem. Em 1776 escreveu ‘Os Devaneios do Caminhante Solitário’.

48 Como Goethe e Humboldt.

49 Passear preguiçosamente.

de do dia-a-dia, sendo ele um anônimo por entre a multidão de uma cidade. O andar entra para o campo das artes plásticas no séc. XX, com os dadaístas e os surrealistas⁵⁰ que realizaram, respectivamente, visitas e deambulações – palavra esta que contém a essência mesma da desorientação e do abandono ao inconsciente. Nos princípios dos anos 50, a Internacional Situacionista reconhece no perder-se pela cidade uma possibilidade expressiva concreta de anti-arte, e o assume como um meio estético-político para subverter o sistema capitalista de pós-guerra.

“A deriva é uma construção e uma experimentação de novos comportamentos na vida real, a materialização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa, e que se propõe como uma superação da deambulação surrealista” (Careri, 2002: 92).

A deriva associava a leitura subjetiva da cidade a um método objetivo de exploração urbana. Investiram na produção de mapas que revelassem novos interesses espaciais como manifestações da vida cotidiana, ao contrário da lógica do planejamento urbano até então vigente, baseada nos traçados, edificações e monumentos como marcos simbólicos. Já na década de 70, o artista inglês Richard Long produziu obras através do ato de caminhar na natureza e do deslocamento e reconfiguração de materiais encontrados no local. Long dizia que

“Eu gosto da simplicidade do andar, a simplicidade das pedras. [...] Meu trabalho não é urbano, nem é romântico. É o estabelecimento de idéias modernas no único lugar possível de praticá-las. O mundo natural suporta o mundo industrial. Eu uso o mundo como eu o encontro”⁵¹.

Retomando aqui o trabalho BikeFoods, buscamos em nossos passeios reconhecer e usar o mundo como o encontramos: o sistema produtivo existente, do qual participamos como consumidores, a proposição de almoços com as hortaliças, nos tornando um estrato a mais no processo ambiental. O deslocamento de bicicleta pode ser considerado inútil, já que poderíamos adquirir as hortaliças nos mercados da cidade. Porém, interessa-nos esse tempo ‘perdido’ em que vivemos no percurso ‘improdutivo’, e que o faz, justamente por isso, um passeio.

Natureza

Nos anos 60 e 70 do séc. XX, artistas realizaram trabalhos com e na natureza ampliando o campo das artes. Até então, a natureza nas artes se restringia à imagens de paisagens heróicas, sublimes, românticas, pitorescas, fantásticas, ideais, utópicas, dentre outras, representadas em pinturas, desenhos, gravuras ou construídas como parques.

50 consultar Careri, 2002: 68-82.

51 Richard Long, “Five, six, pick up sticks Seven, eight, lay them straight”, 1980, in: Kastner, Jeffrey (ed.) e Brian WALLIS, 1998: 241-242.

Ou a arte era familiarizada com o meio natural e dedicava-se a imitá-lo, domesticá-lo ou dramatizá-lo, ou, ao contrário, a arte pretendia se contrastar com o meio natural, através de princípios de organização, enquadramento ou composição⁵². Porém, a abordagem da natureza pela arte, através dessa dualidade ou pelas imagens grandiosas tidas, até então, como únicas possibilidades, torna-se mais complexa a partir do momento em que novos problemas passam a ser incorporados, tais como escala espacial, território, recuperação ambiental, ecologia, políticas, lugar da arte e lugar de apresentação da arte.

O artista envolve-se com a natureza não apenas como um observador distanciado que vai representá-la *a posteriori*, mas como alguém que vai criar laços entre as diversas ciências. Sua atitude é de quem pertence ao meio ambiente e passa a trabalhar diretamente sobre ele. Nos anos 70, o crítico Craig Owens disse que os trabalhos de *land art* que se fizeram no final dos anos 60 na natureza, “marcavam um deslocamento radical da noção de ponto de vista, que não é mais uma noção de posicionamento físico, mas de um modo de confrontação com o objeto de arte” (Kastner e Wallis, 1998: 27).

Interessados em áreas degradadas ou destruídas pela industrialização, ou dirigindo-se a desertos e montanhas, os artistas da *land art* tiveram distintas motivações para trabalhar ao ar livre: porque gostavam da escala, porque é onde podiam deslocar massas, porque podiam aplicar conhecimentos técnicos, como escavar, por exemplo, porque podiam questionar a validade da escultura como objeto dando-lhe um sentido de lugar, porque passavam a se preocupar com o terreno físico, dentre outras. Michael Heizer dizia que o que ele estava tentando atingir ao trabalhar no deserto era satisfazer seu sentimento pelo espaço: “Gosto daquele espaço. Por isso faço minha arte lá. Estou preocupado principalmente com propriedades físicas, com densidade, volume, massa e espaço” (Ferreira e Cotrim, 2006: 287).

Robert Smithson gostava de *sites* artificiais, marginalizados ou banais - procurava uma desnaturalização, mais do que uma beleza cênica construída como paisagem. Smithson entendia o mundo como fratura e corrosão, e as operações feitas sobre o esse caos como processos estéticos.⁵³ Como *earthworks* o artista incluía tanto os lugares pré existentes na terra como também as intervenções que constroem, demarcam ou marcam o território. “Ambas as operações envolvem ações ou processos – apontar ou mapear – o que pode ser chamado de “práticas espaciais” (Kastner e Wallis, *op. cit.*: 27)

A investigação entre trabalhos feitos ao ar livre e para a galeria era frequente entre tais artistas. Enquanto a maioria pensava a exposição de uma obra na galeria como representação da experiência vivida do lado de fora, utilizando-se de registros em fotografias, mapas ou maquetes, Smithson se ocupava da galeria como uma extensão da natureza. Isso o distingue dos outros artistas pois ao realizar um trabalho externo, já tinha em mente o modo de conduzi-lo para o espaço interior. A dialética interior – exterior era pensada por ele não no sentido de oposição mas como extensão. Sua idéia

52 Castro, Laura, “Antes e Depois da Paisagem”, *apha@Boletim Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, 3, Junho 2006. Edição online – <http://www.apha.pt/boletim/>

53 “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, publicado originalmente em *Artforum*, September 1968, p.44. In (Smithson, Robert, 1996).

sobre natureza tem a paisagem como sendo coextensiva à galeria. Não está lidando com o assunto em termos de um movimento de volta à natureza. Para ele o mundo é um museu, a fotografia torna a natureza obsoleta. O seu pensamento em termos de *site* e *non-site* faz sentir que não há mais necessidade de se referir à natureza⁵⁴.

Nesse sentido, o pensamento de Smithson aproxima-se da teorização feita por Anne Cauquelin a respeito da paisagem contemporânea, chamando-a de Paisagem de Segunda Natureza⁵⁵. Com isso ela quer falar da perda da referência clássica que considerava a terra a partir da dimensão humana, e que hoje parte-se de imagens digitais e monitoramentos via satélite. Se Smithson criava seus *non-sites* em termos de deslocamentos, mapas e fotografias, sendo estes extensões da natureza e passíveis de substituí-la, também o fazem as imagens digitais. O que se apresenta aqui é que a imagem é o ponto de partida, e não mais a terra, o espaço físico ou a natureza. O processamento de imagens por meio da informática não é representação, mas sim a reconstrução pelas máquinas inteligentes. Numa analogia breve, podemos evocar a Perspectiva que, para além de ser apenas uma ferramenta de representação, passou a ser um modo de olhar e construir o mundo. O *non-site* de Smithson e o processamento de imagens via satélite também estão para além de serem apenas ferramentas de representação, sendo formas de olhar e construir o planeta.

Tal análise nos leva a compreender as imagens via satélite como pertencentes à lógica globalizante, nos permitindo entender como a ciência e suas aplicações estão transformando fisicamente o planeta e a cultura. Se nessa lógica em que a imagem é o ponto de partida e não a terra, porque falamos de passeios e natureza? Pois, com BikeFoods, tomamos como ponto de partida a escala humana da terra e seus ecossistemas.

Por alguns momentos podemos pensar em retrocessos e nostalgias perante o desenvolvimento tecnológico global? Uma volta ao artífice e as experiências diretas do corpo? Parece que a civilização possui, de tempos em tempos, o desejo de retorno a um meio de vida próximo à natureza. Nos estudos sobre as utopias feito no início do séc. XX, em meio às imagens futuristas de cidades, Mumford observa: “Só um louco recusaria reconhecer esse ambiente físico; é o substrato do nosso cotidiano” (Mumford, 2007: 22). Richard Sennett lançando mão da presença do artífice no séc. XXI⁵⁶, evoca Heidegger e sua cabana na Floresta Negra, onde o filósofo buscou satisfazer suas necessidades as mais simples.

“[...] Heidegger fala na verdade a um desejo existente em muitos de nós, de retornar a um meio de vida ou alcançar um futuro imaginário em que vivamos de maneira mais simples na natureza. Na velhice, Heidegger escreveu, em um

54 Estas idéias de Smithson podem ser encontradas em Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson - *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*, (publicado originalmente em *Avalanche*, 1970).

55 Em Cauquelin, 2007, capítulo 3.

56 Richard Sennett desenvolve hoje uma pesquisa sobre a questão da técnica – como questão cultural, e não como procedimento maquinal. Serão lançados três livros (o primeiro já lançado em 2008), cada um deles focaliza determinada técnica destinada ao cultivo de um estilo específico de vida. Como o próprio autor afirma: “Sou um escritor de inclinações filosóficas levantando questões sobre temas como artesanato em madeira, treinamentos militares ou painéis solares” (Sennett, 2009: 19).

contexto diferente, que “o caráter fundamental da ocupação do espaço é essa necessidade de poupar e preservar”, frente às exigências do moderno mundo mecânico” (Sennett, 2009: 13-14)⁵⁷.

Nos anos 60 e 70 diversos movimentos verdes e de contracultura surgiram, com propostas radicais, como foi o caso da *Deep Ecology*, que propunha a descentralização política, a criação de regiões ecológicas, a queda do modelo industrial vigente, e o fim do autoritarismo. Dos anos 90 para cá fala-se de auto sustentabilidade. Hoje a idéia de desenvolvimento sustentável está presente tanto nos discursos globalizados de empresas e instituições governamentais, como na voz de ambientalistas, geógrafos, artistas, curadores e outros, em escala local. O que será de fato isso? Como a arte pode ser influente nesse campo? Como a arte pode abordar as questões relacionadas à sustentabilidade? Como ações poéticas podem se relacionar com tais ciências pragmáticas?

BikeFoods

O nome *Foods* faz referência direta ao restaurante *Foods* que Gordon Matta-Clark, junto com Carol Goodden criaram entre 1971 e 73, no *Soho, New York*. O restaurante era gerido pelos artistas, onde estes trabalhavam e criavam uma cozinha com ingredientes exóticos, com o intuito de transformar o ato de cozinhar em um evento ou performance. A idéia não visava o lucro, o sucesso, mas gerar um espaço onde artistas pudessem se encontrar, cozinhar, sustentar seus trabalhos. Esse aspecto da auto gestão através do ato de cozinhar e do encontro de pessoas é o ponto que nos interessa em *Foods*.

Nosso dispositivo móvel sobre a bicicleta se desdobra em ambiente para cozinhar, comer e descansar. A bicicleta além de ser o transporte para o passeio é também o transporte de carga. Em nossa rotina de visitas aos campos plantados com hortaliças, listamos os produtos disponíveis e suas safras para produzirmos receitas em acordo. A bicicleta estacionada em pontos diversos da cidade funciona como restaurante temporário. A degustação dos pratos produzidos por nós é feita pelas pessoas que se disponibilizam a experimentar. O restaurante não é direcionado para um público específico da arte e funcionará em locais comuns da cidade, diante de campus universitários, em praças e/ou em vias de comércio. *BikeFoods* se infiltra na vida cotidiana das cidades e em seu ritmo produtivo. Ao mesmo tempo não nega sua condição artística, mesmo infiltrada no sistema produtivo e cotidiano das cidades. Instaura uma camada em suspensão, pelo passeio, pela investigação dos modelos de ocupação e uso da terra, pelos meios produtivos de alimentos, pela transformação dos ambientes urbanos reconfigurados pela instalação do dispositivo, pelo aproveitamento de sistemas ecológicos e pela construção de uma instância artística pela via da comercialização de pratos comestíveis.

57 Para Heidegger pode-se consultar: Martin Heidegger, “Building, Dwelling, Thinking” in Heidegger, *Poetry, Language, Thought*.



Referências

- Careri, Francesco, *Walkscapes - Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2002.
- Cauquelin, Anne, *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Guimarães, Maria Helena da Costa Alves, *Análise fenomenológica da obra de Robert Walser: 'Der Spaziergang'*. Dissertação de Mestrado em Estudos Alemães. Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, 2002.
- Kastner, Jeffrey (ed.) e Brian Wallis, *Land and Environment Art*, London, Phaidon, 1998.
- Mumford, Lewis, *História das Utopias*, Lisboa, Antígona, 2007.
- Santos, Boaventura de Sousa, *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*, São Paulo, Boitempo, 2007.
- Santos, Milton, *Metamorfoses do espaço habitado*, São Paulo, ed. Hucitec, 1997.
- Sennett, Richard, *O Artífice*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2009.
- Smithson, Robert, *Robert Smithson: The collected writings*, California, University of California Press, 1996.
- "Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson - Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson" (publicado originalmente em *Avalanche*, 1970). In: Cotrim, Cecília e Glória Ferreira, (orgs.), *Escritos de Artistas*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 2006.

A EXPERIÊNCIA PRIVADA COM A ARTE PÚBLICA NO PROJETO INQUILINO

Julio Cesar da Silva
Doutorando no programa
Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporaneo
Universidad de Granada, Espanha

Ventre

Em 2005 numa terça feira um grupo 15 de pessoas entravam pela primeira vez na residência da rua Maruípe do bairro de Vitoria, sem saber ao certo o que encontrariam no seu interior. Na varanda, cada participante recebeu duas varetas de bambu, com as quais deveriam interagir com um novo instrumento. Dentro da casa, havia 40 fios de aço tencionados por pedras de todos os tamanhos, presos ao forro de madeira que cobria todos os ambientes do imóvel.

Durante quase duas horas, os visitantes interagiram com o lugar buscando um diálogo sonoro percursor entre si e os outros. Esta experiência foi gravada e depois remasterizada em um cd com o seguinte título: “Memória acústica da residência 538 da Avenida Maruípe”. Assim, nascia o projeto *Inquilino* que, nesta primeira edição chamou-se atividade autônoma de intervenção pública “Ventre acústico”. A iniciativa nesse momento se voltava para uma atitude politizada frente as instituições de arte num posicionamento crítico, não esquecendo a situação local que favoreciam na ocasião esta reflexão: um espaço expositivo sendo fechado com pouco apoio a iniciativas criativas. É importante lembrar que Vitória passava por uma situação em que praticamente não havia a presença do institucional. Ao optar por propriedades privadas já de imediato evitaríamos lidar com espaços públicos que de alguma forma envolveriam poderes públicos e institucionais, pois acreditávamos que, ao buscar o privado empreenderíamos o dialogo com um proprietário particular que seria introduzido no projeto como agente também da proposta ao ceder ou alugar de forma simbólica o espaço, para tanto, ele deveria ser convencido da proposta que o agregaria como participe direto, relação geralmente impossível de ser estabelecida com pessoas jurídicas.

Outra característica importante, e esta já se deslumbravam em intervenções anteriores é a situação do imóvel, este deveria estar abandonado, isto é, sem uso na sua finalidade, a residência. Posto assim não descartaria imóveis que de alguma forma foram deslocados desta função, ampliando nossa opção para imóveis não só em ruínas, mas todo aquele que tenha sofrido este deslocamento.

O *inquilino* foi neste momento a resposta a esta situação, uma saída e ao mesmo tempo a entrada noutra dimensão do fazer, dar visibilidade a arte. Porém, já vínhamos de um experiência anterior com intervenções sendo realizadas em locais específicos geradores das propostas e acabavam por dilatar o tema da desfuncionalidade de espaços urbanos. No encarte do cd produzido na ocasião de sua primeira edição o *Inquilino* trazia o seguinte texto:

Publico interagindo com *ventre acústico* intervenção na Maruípe 538, Projeto *Inquilino* 1 edição, 2005.

“O projeto propõe ocupar temporariamente residências abandonadas que



preferencialmente sofrerão num futuro reformas, ou condenadas a demolição. As intervenções nestes espaços buscam explorar a acústica, registrando os resultados na interações com o público. Estas instalações sonoras estarão sujeitas as especificidades da cada locação, variando na forma e nos materiais. A intervenção ficará montada durante trinta dias, possibilitando quatro encontros com um público diferente a cada apresentação. Os registros sonoros serão editados e remasterizados na forma de um cd de audio a cada edição. Definidos como uma “arqueologia acústica”, serão identificados pelos respectivos endereços das locações”⁵⁸.

A residência privada apresentou-se nesta primeira proposta como um espaço delimitado com características específicas para o que foi ali instalado. As pedras que foram usadas na instalação também foram retiradas do mesmo local, numa pequena área nos fundos da casa. Elas pareciam ter sido trabalhadas pela água como seixos rolados. Curiosamente, na história geográfica local foi relatado que naquele local existira uma nascente, e que ao escavar foi encontrado vestígios destas pedras por onde a água de todo o morro era direcionada, por se tratar no passado de uma grota dentro da mata que outrora existiu ali. Estas informações reforçaram a busca por uma relação entre a casa e a água que no passado vertia para este mesmo lugar. As pedras penduradas na casa agora faziam às vezes de extensores para os fios que por sua vez vibrariam em ondas, um fluxo de dentro para fora daquelas paredes.

A participação do público nesta primeira proposta era efetiva, pois seriam os agentes que moveriam este fluxo que produziriam a performance sonora que numa exploração coletiva fariam soar o aparato em que se transformou toda a casa. O sentido privado da experiência aqui não se apresenta se não levarmos em conta que somente poucos convidados compareceram ao evento, ao reconhecer que tanto o espaço não acomodaria um grupo muito extenso assim como o circuito de divulgação teria este controle, um grupo pequeno se comparado com as galerias e museus.

Não podemos falar desta proposta sem ressaltar a presença performática do público, a predisposição dos mesmos ao adentrar a residência, o que confere por si só uma atitude participativa, pois o espaço apresentava algum deterioro ameaçando ruir, mesmo assim, cada um se colocava na experiência por livre arbítrio, o que infringe sobre o observador uma responsabilidade da qual busca se excluir com as garantias de segurança física e mental que outros espaços oferecem. Nessa experiência, cada “inquilino” que entrar e desfrutar de determinada experiência é de inteira responsabilidade do mesmo, reforçar com um aviso na porta. Então teremos que avaliar esta decisão como sendo o primeiro passo do observador que passa a ser também o agente gerador da obra ao se colocar no risco das operações que deverá processar. A partir de então, ele se inclui como um happening que vai sendo gerado nos interstícios entre a proposta do autor e respostas do observador tornando-se cúmplice na produção da obra.

Aberto a um público diferente, no período de dois dias, esta edição apresentou outra característica seu autogerenciamento, o autor, passa por facilitador da experiência, mas não coordena os atos que se desenrolam no decorrer do evento, o público junto a este terceiro personagem que aqui ficou oculto, pelo fato de que as características latentes da intervenção, montagem, material empregado questões visuais e sonoras acabaram por encobri-lo. A residência exerce sobre o visitante uma influência que, a princípio, ficou encoberta pela dimensão da intervenção na casa, exerce um fascínio, e ele vem de encontro a nossa relação com a morada, com o habitar mais genuíno construído na privacidade como nos relacionamos com ela. Assim adentrar a casa de outrem é sempre na possibilidade de desvelar um pouco como ele vive. Em Bachelard “a casa é nosso canto no mundo” (1974: 358) que nos dá proteção e nos permite a liberdade de nos revelarmos para nós mesmos, onde imaginação e memória se comungam na construção de uma imagem da eterna morada com a qual divagamos. No *Inquilino* esta realidade se impôs à medida que o projeto avançou, esta primeira edição pouco deixou transparecer esta qualidade do espaço escolhido no que se refere a tudo aquilo que ele representa antes de qualquer intervenção. Ventr Acústico produziu algo como uma explosão do núcleo da casa que reverberou para fora, alcançou distâncias, deslocou a relação dos observadores para com o instrumento em que ela fora transformada.

Nas edições subsequentes, vai ficar cada vez mais evidente a importância desta relação como um local específico, a residência privada. Nas intervenções que foram realizadas e de como foi planejado e a interação com o público foi levado cada vez mais em conta este significado.

Fátuo

Na sua segunda edição em 2006, o *Inquilino* ocupou não somente um, mas dois andares de um edifício de apartamentos no Centro da cidade de Vitória, o Edifício Paulo Rubens Co. Nele estava presente um grupo de rapazes que passavam ali os dias temporariamente preparando material para a organização de haves estabelecendo ali um local de trabalho, que ao término de uma temporada voltavam às suas casas deixando o edifício vazio. Esta edição se valeu pela relação existente entre moradores flutuantes

e a residência, o que tornava este espaço algo fluido, sem as cristalizações promovidas por relações duradoras e hábitos estratificados pelo convívio diário. Estávamos diante de uma zona instável de relações temporárias de ocupações passageiras determinadas por fluxos que iam e vinham sem demarcar um território propriamente dito, somente ocupações cuja função terminada era novamente desabitada sem estabelecer vínculos. O edifício Paulo Rubens Có foi construído pelo patriarca de uma família cujo neto recebeu de empréstimo para usar temporariamente o imóvel ocupando-o enquanto houver trabalho a ser executado. Sendo assim, alguns apartamentos foram recuperados, limpos para este fim, os dois últimos andares ficaram abandonados, espaços que foram ocupados para executarmos a segunda edição do projeto Inquilino.



Instalação *fátuo* no terceiro andar do Edifício Paulo Rubens Có. No primeiro plano as peças de naftaleno. Projeto *Inquilino* 2ª edição, 2006.

Nesta edição, buscamos entender este novo espaço e tudo o que compete a sua utilização por parte dos moradores temporários, como estabeleciam este habitar e de que forma alteravam a função do imóvel, organizando de forma improvisada. Isso foi determinante no processo de criação e execução da intervenção.

Outro fator que também influenciou os trabalhos no edifício, foi a crise imobiliária que se apresentou, na ocasião, na busca por imóveis em Vitória. O aumento de custos e dos alugueis promovidos pela imediata sensação de lucros fáceis e especulação que se implantou na região, proporcionada pelas descobertas realizadas pela Petrobrás no Estado, situação que ainda vem se estendendo até os dias de hoje; contrastava com a situação do edifício vazio localizado em área privilegiada sem planos para sua ocupação efetiva, enquadrando-o na situação de investimento em busca de oportunidade.

O apartamento da cobertura encontrava-se mais deteriorado com infiltrações na laje que produziram uma malha de fungos no teto. Inabitável, sua planta também havia sido alterada, pois algumas paredes haviam sido suprimidas, proporcionando um salão com amplitudes não convencional para um apartamento. Nele surgiu a opção de trabalhar com um elemento químico extraído da hulha e do petróleo, o Naftaleno,

popularmente conhecido no formato de naftalina. A naftalina é comumente usada como repelente de insetos. Para essa intervenção, ela foi moldada na forma de uma gota medindo aproximadamente 30 centímetros de altura por 18 centímetros na base mais larga, fundidas somente numa fina casca oca de naftaleno, que no final dos trinta dias da exposição as 360 peças que ocupavam todo o andar além de criar um ambiente impactante, tanto pelo odor característico do material quanto pelas formas que ocupavam todo o piso desapareceriam.

As formas colocadas na penumbra eram como fantasmas a habitar aquele lugar abandonado, uma relação de repulsa e atração desafiava os visitantes. O medo de uma contaminação deixava sempre no ar uma suspeita de risco. É claro que, no ambiente estávamos sob uma situação suportável, novamente era colocado para o observador o sentido de responsabilidade que cada um teria que assumir perante a obra ali exposta. Mais uma vez era sua a decisão de adentrar ou não em um ambiente que aparentemente o ameaçava enquanto oferecia uma experiência com a poética das formas, mas tornava esta experiência dentro dos limites de tolerância que variavam de sujeito para sujeito.

Nos relatos apresentaram-se algumas curiosas descrições como os que afirmavam que em algumas áreas do apartamento se localizavam bolsões de odor e noutras eram inexistentes. A obra ao mesmo tempo em que repelia, o visitante também o atraía para seu interior. Em um dos quartos havia a presença de uma projeção com áudio de um vídeo. A imagem era projetada nas quatro paredes do recinto deslocando-se como que num farol. Uma plataforma giratória fazia arrastar a imagem em forma circular de um céu de fundo azulado com suas nuvens brancas, que, por sua vez, também fora gravados com a câmera girando, com isto, os dois movimentos se juntavam para fazer com que aquela imagem não só percorresse as paredes mas também girasse em seu próprio eixo como uma mó a comprimir a linha do piso no quarto.

Uma relação entre este andar o térreo foi estabelecida pelo poço do elevador, em todos os outros andares as portas foram hermeticamente fechadas para deixar escapar somente na entrada do edifício no térreo o odor característico. Ali todo o espaço foi preenchido com lâ sintética iluminada internamente com luz branca de um tubo fluorescente de dois metros essa caixa branca recepcionava os visitantes na entrada convidando a subir as escadas indo de encontro aos pisos superiores. Nesta conjunção entre térreo e o ultimo andar produzia esta descendência entre os dois espaços. Ao subir pelas escadas, o observador teria que passar primeiro pelas intervenções realizadas no terceiro andar.

O visitante, ao chegar no terceiro andar encontrava-se somente com um dos quartos ocupado por um dos inquilinos temporários. Este quarto recebeu uma porta que impedia o acesso em seu interior. Realizada em alumínio com 390 monóculos sem suas partes trazeiras que só permitiam ver imagens desfocadas dos elementos iluminados dentro do quarto. Na escada que dava acesso para o ultimo andar foi instalado um sistema de fios que redesenhavam os degraus do piso ate o teto. Sobre a parede era projetado em loop um fragmento de filme 16 mm institucional da empresa Petrobras, projetado por antigo projetor que possuía um sistema de roldanas com lixas por onde

passava a película que tinha sua emulsão destruída progressivamente produzindo na imagem uma infinidade de linhas verticais. Esse fragmento escolhido era uma seqüência onde uma explosão no leito de um rio tornava branca temporariamente a parede revelando um pouco mais os fios de aço descritos anteriormente. Esse fragmento possui uma trilha sonora também em loop tornou-se a monofônica e exasperante estrutura musical quase minimalista, o que parecia ser um fragmento da Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni.

Ao subir pela escada, o observador/participe acionava os fios por um sistema de plataformas de madeira como pedais sobre os fios presos na parede contrária, revestindo cada degrau acrescentando a trilha notas distorcidas de suas pegadas na escada. As intervenções orquestravam uma incongruente opereta com sons e imagens unidas numa trama que versava sobre a impermanência e o temporário. Num texto feito na ocasião publicado no <http://jtigre.multiply.com>: com a intenção de acrescentar informações sobre o evento.

“Fátuo ocupou temporariamente os dois últimos andares do Ed. Paulo Rubens Có. Para os que atenderam ao convite presenciaram uma série de ações permeadas pelas hipóboles visuais produzidas pelas obras. A impermanência das imagens era uma constante sugerida pelas articulações entre as instalações, evidenciadas por ações que perpetravam sua dissolução, cada fração ordenava-se como um enclave sonoro produzindo com mais uma nota a opereta tosa dos instrumentos, a afinação temporária era formada pela conjunção quase ensaiada das máquinas ocupantes. Inquilinos. As imagens de um dos quartos dos moradores temporários dissolveram-se pelas lentes do portal monocular, células de um único olho, só permitem enxergar as cintilações das luzes estrategicamente posicionadas: nada mais é passível de identificação. O loop da película 16 mm encontrada repete a explosão branca na parede, enquanto seus fotogramas são paulatinamente digeridos, destruídos pelas lixas instaladas no projetor, as ranhuras se apresentam como linhas verticais, tramando a imagem de rastros, a trilha se compôs numa repetição lamurienta integrada aos ruídos capturados pelos fios, corda de piano instalada nos degraus da escada integra-se a esta composição sonora os ruídos do vídeo instalação Mó-farol: uma plataforma giratória que arrasta a imagem pelas paredes do quarto. Um disco de nuvens girando como um farol contornando as quatro paredes do quarto coalhado de naftalinas, elas ocupavam todo o terceiro andar, o cheiro evidenciava-se em bolsões de ar em localizações cambiantes”.

Podemos enumerar cinco itens nesta intervenção do Inquilino: O elevador, a porta, a projeção junto à escada, as naftalinas e o farol/mó. Eles se dividem nas proposições que apesar de estarem relacionadas no conjunto trazem características individuais marcantes, na estrutura, nos meios e nos materiais. Junta-las dentro de um mesmo discurso depende de um esforço por parte do visitante, esforço este não minimizado pela presença de um texto, sinalizações ou guias, ou qualquer outra coisa que não seja

a obra. Não há nada externo a elas a não ser sua localização no edifício que as enlace numa questão. Diferentemente da primeira edição onde havia a repetição do mesmo gesto, com as pedras, os fios fixados ao forro de madeira, aqui uma série de elementos propõe uma complexa elaboração, o visitante pode empenhar sua busca a partir de qualquer um dos elementos. Evidentemente que terá que passar pelo terceiro andar antes de aceder a cobertura para ver as naftalinas, porém suas investidas na busca por sentido poderá ser empreendida solitariamente.

Este livre arbítrio no vivenciar e buscar entender o conjunto, acaba por permitir uma variada forma de relatos. Cada visitante pode empenhar-se por buscar construir um percurso por aquilo que lhe mais interessou no conjunto. Interesse, esta é a palavra aqui que determina a diferença dentro das duas propostas. Convidado a entrar na residência, o sujeito estabelece a *ocupação*⁵⁹ e por fim a espacialidade que ao voltar-se para as coisas mundanas do mundo vai ocupando-se do mundo encontrado e com ele estabelecendo os parâmetros para buscar entendê-lo como entorno.

As intervenções sobrevivem neste dilema, do que esta ali como sendo permanente e o que se destaca como temporário, porém, faz parte de uma existência muito mais permanente, por se tratar de algo que se diferencia do mundano e estabelece na experiência a construção da memória.

Fátuo combina elementos que mesmo na diversidade das proposições tem como tema o transitório, o temporário. Em algumas das intervenções é preciso conhecer o material empregado para que este sentido aflore como no caso do naftaleno, porém na conjunção das imagens, fugidias. Esse reforça o sentido do inapreensível, e produz uma imagem mental do conjunto que vai se alterando na medida em que o visitante trava contato com toda a intervenção. É impossível, depois de passar diante de cada detalhe que compõe o conjunto desmembrá-los como se fosse obras autônomas.

Nessa segunda edição, mais uma vez foi usado um circuito de convites, porém, desta vez fez-se uso da forma impressa. Nele constava o título e o nome do projeto além do endereço com o dia e hora da abertura ao público. Compareceu um pequeno e seletivo grupo de visitantes.

A interação mecânica presente no primeiro *Inquilino* esta ausente aqui. Somente a escada lembra aquela ocasião onde os sons são produzidos sob interferência do visitante, mas de forma involuntária. A residência, por sua vez, perdeu ainda mais sua característica de espaço privado. O edifício desconfigurou-se como residencial mudando seu aspecto para outro como o de uma oficina. A impessoalidade na forma e nas relações dos seus usuários temporários acabou por redimensionar o espaço alterando sua função originária.

Presença

Na terceira edição o projeto *Inquilino* alterou por completo sua proposta anterior no que diz respeito à autonomia frente ao institucional, quando recebeu como prêmio a bolsa Ateliê

59 A "Topologia do ser": lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger / Lígia Teresa Saramago Pádua; orientador: Paulo Cesar Duque-Estrada; co-orientadora: Márcia Cristina Ferreira Gonçalves. – Rio de Janeiro: PUC - Rio, Departamento de Filosofia, 2005.

do Edital Nº11 da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo em 2010. A inclusão do projeto num edital e a injeção de verba pública comprometeu na sua proposição ideológica e política, rejeitando a participação de qualquer instituição no gerenciamento e nos campos decisórios sobre os caminhos da gestão pública do evento e direcionamentos na sua divulgação. Entre os aspectos de maior impacto estão a imposição sobre a participação de um orientador e o de ordem financeira na bolsa mensal que viabilizaria a montagem da instalação. Porém, é preciso que se diga que a instituição pouco inferiu nestes contextos somente se posicionando frente à apresentação final dos resultados gerados pela bolsa.

O projeto foi aprovado por uma curadoria nomeada pela instituição que o avaliou nos seus aspectos formais (execução) e conceituais. Após sua aprovação no que tangia os aspectos legais, presença dos quesitos que validariam caso fosse selecionado pela já citada comissão. Com isso, a instituição deixou de imiscuir-se no andamento do projeto, limitando-se a receber um relatório burocrático mensal que a respalda-se do acompanhamento no emprego da verba pública. Se na seleção do projeto a comissão tomou conhecimento da proposta na seqüência dos fatos, na execução pouco ou quase nada influenciou, não acompanhando o desenvolvimento da proposta.

Não conhecendo a natureza da proposta a instituição se colocou a parte, deixando margem para que o projeto Inquilino continuasse com autonomia em alguns fatores que o viabilizaram. Destacamos os itens: Locação e participação de terceiros, continuamos com a estratégia inicial em obter a residência por empréstimo diretamente com o proprietário. e convite feito a amigos interessados em participar voluntariamente. Outro ponto importante foi a relação com a vizinhança onde se deu à intervenção, o envolvimento com os moradores no entorno foi importante, principalmente por se tratar de uma residência que não possui rede elétrica e hidráulica. No caso específico desta Terceira edição, a rede elétrica recebeu devida atenção sendo necessário reinstalá-la, o que acabou por proporcionar uma série de ocorrências que fizeram parte do processo gerador da intervenção na residência. Para se efetivar a instalação de uma rede elétrica em uma residência na área urbana é necessário localizar seu endereço e o histórico de consumo no passado. Esta busca revelou a ausência de registros na empresa fornecedora do endereço proporcionando uma série de reflexões a respeito de existência legal e de um endereço. O vazio em um mapeamento urbano, o imóvel sem morador produzindo dívidas como usuário dos bens gerados pela rede gerando a perda da identidade do imóvel, e por fim, sua total inexistência no mapa urbano. Estes fatores foram tomados como assuntos geradores da proposta, comparecendo nos relatórios a respeito dos processos:

“O velho sobrado 427, esquina da Maria Saraiva com a Rua Graciano Neves encontram-se dormente, ali o tempo passa muito lentamente lavorando aquelas ruínas tão características do abandono, a ferrugem queima os ferros. O vento descasca as paredes, o sol resseca os telhados trincando a velha cerâmica portuguesa. A idade vem trazendo as cicatrizes no musgo e nos micro vegetais urbanos. Em volta o movimento mais acelerado da cidade contrasta com aquela duração quase monástica de uma velha sepultura. O edifício range, enverga, mas resiste às intempéries e assombra a rua.

A residência encontra-se fechada a mais de dez anos. Perdeu seu vínculo com o censo urbano, já não enumera as fileiras dos lugares habitados nem mesmo possui um número. Não tem endereço, perdeu seus ocupantes. Esta oca de vida. Já não pulsa com as vidas existindo e gerando memórias. Ela a muito vem desatando devagar cada laço de memória. Cada vez mais distantes ela é um quadro desbotado de esquecimento.

A nossa história começa então no dia 16 de julho de 2010. Planejei iniciar a apropriação do lugar reinaugurando um endereço através da sua localização no pedido para religar a rede elétrica. Retomar a artéria do movimento de elétrons da cidade através da transfusão diária que faria com que devolvendo novamente seu endereço e a energia pudesse ressuscitar o local. Na empresa distribuidora de energia não foi encontrado o endereço e nem registros de seus antigos ocupantes, porém a recepcionista fora categórica: se lá existe um velho padrão então tem de existir uma velha conta, e para que eu possa liberar para você o fornecimento temos que examinar se tem dívidas passadas. Foi aí que me veio à pergunta: mas a dívida só pode ter sido gerada por um usuário com seu nome e CPF. Mas se este usuário deixou a residência sem pagar a conta esta passa ao endereço. Então a residência passa ser o usuário e se ela herda esta conta isso significa que foi ela quem usou a energia e não pagou e não o antigo morador. Isto dit, o assim soa como se de repente esta velha residência assumisse o papel de sujeito, de entidade autônoma, um ser vivo produzindo dívidas para com uma sociedade⁶⁰.

A via-crucis atrás do endereço da velha casa da Graciano Neves ou Maria Saraiva ainda gerou outros momentos curiosos sobre a existência e não existência. Localizada numa esquina entre duas ruas, o antigo endereço simplesmente desapareceu no registros da municipalidade. Recorri ao IPTU, sem sucesso, até que vasculhando o andar térreo do sobrado em meio ao entulho descobri um velho talão de cobrança. A partir deste pude retomar minhas pesquisas sobre o velho casarão, seu endereço e sua identidade na cidade localizando seus registros na prefeitura, encontrando inclusive as plantas do imóvel original e as alterações sofridas mais tarde.

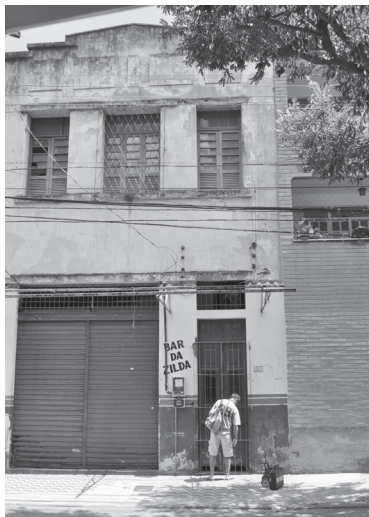
Resolvido o problema do endereço e da rede elétrica, a bolsa me permitiu uma imersão na residência que ainda não havia experienciado. Durante quatro longos meses estive na casa observando e registrando detalhadamente os dias e as noites dentro dela. O velho sobrado ficava em uma esquina uma localização de duplo endereço um na rua Graciano Neves 425 e outro na rua Maria Saraiva 48 embaixo funcionou um bar conhecido na vizinhança e este ficou sendo uma das referências para sua localização, O Bar da Zilda, que agora funcionava nesta mesma rua em outro imóvel.

A medida que ia estabelecendo uma relação com o lugar ficou cada vez mais evidente meu interesse pela luz no seu interior. As horas dos dias revelavam cada qual uma reorganização de sombras dentro da casa. Cada espaço da casa foi vivenciado em quatro horários distintos: pela manhã na aurora, ao meio dia com o sol a pino, a tarde depois das

16:00 horas e no *angelus* quando a luz natural ia sendo substituída pela iluminação pública das ruas que criavam uma série de rebatimentos do desenho das janelas nas paredes do imóvel.

Neste *Inquilino* diferente dos outros, a residência passa a ser o alvo de minhas intenções sendo assim, a intervenção estaria submetida a casa e sua abertura para a visita. Nesta experiência a casa tornou-se o personagem principal de um roteiro que ia sendo lentamente elaborado, percebi como a aura do privado emanava dentro daquela residência como se ela ainda fosse habitada.

Aos poucos fui compreendendo que ali fui construindo o habitar, onde estabeleci algumas considerações que diria sem temor, afetivas. Este tempo dentro da residência foi de extrema importância para o processo de elaboração daquilo que nomeei: “*presença*”.



Vista parcial do edifício Bar da Zilda onde foi realizado o Projeto *Inquilino* 3ª edição. 2010.



Vista parcial da intervenção *presença* no Projeto *Inquilino* 3ª edição. 2010.

A residência, por fim, revelou ser a parte mais importante deste projeto, no que tange o espaço privado enquanto funcional. Nesse sentido, de privado denota uma série de agenciamentos que influiriam de forma decisiva na intervenção a ser realizada. O sentido do privado nos invade assim que adentramos nestes espaços, nossa experiência com eles traz esta presença do particular desse espaço, porém, este receio e muito mais no

cuidado não perder nada na curiosidade intrínseca que lamentamos pelo outro, pelo bisbilhotamento do reino de um rei destituído, do revirar gavetas e cofres atrás de uma história, em busca do outro, vem de encontro a nossa necessidade de comparações que estabelece o que somos frente as diferenças, que geralmente se revelam.

“Procuo ir à residência todos os dias, às vezes vou pela manhã outras pela tarde, pretendo também passar uma noite ali, estar dentro desta casa é aos poucos construir um *Lugar*, preciso habitar este espaço. Isto me faz lembrar o texto de Heidegger, Construir, habitar, pensar, nele a idéia de habitar é a de construir esta relação. Podemos construir varias habitações materialmente falando sem habitar realmente nenhuma delas, pois habitar é estabelecer uma relação para além do uso, da função do lugar, é mais profundo, habitar é estabelecer uma troca de essências”⁶¹.

Esta reflexão nos alerta sobre este fazer. Construir é estabelecer a relação com o entorno que nos coloca cientes do existir. O tempo perpassa o mundo inanimado da matéria que o recobre para encontrar em nos sua essência como linguagem, podemos traduzir esta experiência na oralidade ou nesta construção que a escrita me permite porém, é preciso ainda muito mais para que a experiência possa ser um ponto neste espaço banal de nosso existir, é reconhecer que cada um que adentrar a casa vai construir a sua maneira este habitar. Habitar esta relacionado de como vivemos e nos relacionamos com a as coisas, a pergunta heideggeriana que é sobre nosso ser-no-mundo ou podemos dizer : *de como habitamos esse mundo*⁶².

Numa relação de que o habitar se baseia em construir este mundo que nos circunda , o *Inquilino* terceira edição se fixou no habitar para ocupar este local que passa a se constituir como lugar a partir das vivências ali empreendidas, na continuidade do que nos fala Heidegger a de que o habitar não mais se dá na experiência do ser no mundo mas sim na linguagem. O *inquilino* pretendeu incorporar à linguagem a casa, seu espaço cotidiano e ordinário por meio da intervenção.

A proposta então surge da ideia de animar o aparente inanimado para que tempo e espaço confluam para um ponto. Este ponto é o da irreversibilidade que a linguagem propõe sobre o óbvio. A casa preservada em seu estado animada sob aspectos presentes na luz e no som, combinados proporcionaram a experiência particular de cada indivíduo que nela adentrou. Trazer movimento a casa através da iluminação sinética revelou uma proximidade com o cinema, mas de que cinema estamos falando? Entemos um pouco mais se buscarmos a produção de um Andrei Tarkovsk ou de um Sokurov.

“Nos habitamos uma casa até assombrá-la. Isto me lembra o filme de Aleksandr Sokurov outra referência para este nosso processo. A humble

61 Segundo relatório da Bolsa Ateliê 2010, Secult ES.

62 Jesus, Marcos Paulo Alves de. Considerações sobre o habitar cotidiano no pensamento de Martin Heidegger. “Existência e Arte”. Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João DelRei – Ano III – N°3 – Janeiro e dezembro de 2007. Pag. 01.

Life que se passa na residência de uma velha senhora japonesa perdida no longínquo vilarejo de Aska no Japão uma contemplativa e sensibílíssima reportagem onde a casa esta o tempo todo em foco, ate confundirmos a moradora com o lugar. A casa é a personagem deste documentario sentimental, não ha dialogos apenas a voz do cineasta comentando algumas memorias e aspectos referentes a casa em questão e umas poucas informações sobre sua moradora mas o essencial para transformar aquelas imagens em um sujeito esta na casa de 100 anos e ali a unica moradora que ficou de uma familia , então vamos penetrando este ambiente pela lente de Sokurov que vai nos colocando tão perto das ranhuras que quase podemos toca-las, quando acompanha a senhora no trabalho diario com os kimonos tambem percorre com detalhes suas mãos e cabelos tão proximo que nos acanha, espreita-a na sua existencia dentro daquela casa com o tempo passando pelos ventos, fumaça e sons distantes, a casa não esta em silencio , ela range e estala, o fogo trepida e vapores destas existencias colocam em evidencia um movimento, a casa é uma entidade que o cineasta lamenta por nunca mais poder reve-la. Dentro da casa vemos os objetos de uso comum, adormecidos eles exercem um fascinio das coisas sem suas funções, acabam por imantar o lugar com presenças , de fazeres estanques , produzem alguma estoria , intercalando imagens mentais. Sokurov foi aluno de Andrei Tarkovsk, outro cineasta que explora os lugares e objetos como coadjuvantes, de sua autoria cito Stalker uma ficção muito distante de A Humble Life, mas de igual maneira o lugar torna-se no decorrer do filme um personagem tão misterioso quanto os três homens que vão cada qual a sua maneira ali buscar o impossível. Estes exemplos apresentam imagens destes lugares e objetos sem nenhuma alteração sem qualquer maquiagem que modifique sua natureza superficial, uma demorada tomada de uma xícara sobre uma mesa ou como em A humble Life de uma chaleira de ferro chiando sob a crepitação das brasas no centro de uma sala vazia é o suficiente para tocar no interior destas coisas banais, dado o tempo na presença desta duração que é permitido ao cinema explorar”⁶³.

A casa no *Inquilino* Terceira Edição é ao mesmo tempo: um local real, a casa intacta com suas deteriorações; vestígios, sem nenhuma melhoria a não ser uma limpeza superficial; e ficcional, as intervenções realizadas. Porém, as luzes que se movem revelam seu sistema elétrico, os sons produzidos também podem ser constatados nos motores girando as palhetas fazendo soar os fios de aço. Tudo esta a mostra, mas mesmo assim a ficção se impôs para algumas experiencias. Oito fios trespassam todos os ambientes da casa na horizontal em alturas diferentes, paredes foram perfuradas de maneira que os fios as atravessem sem tocá-las, cada fio tem seu motor/palheta/captador, alem de soar acusticamente dentro da casa. O som era reproduzido eletronicamente no forro

da casa por um amplificador junto a duas caixas passivas. As luzes foram estrategicamente fixadas próximas aos orifícios por onde passam os fios. Os spots possuem movimento como faróis, hora e outra a luz projeta-se por estes orifícios criando círculos luminosos que logo desaparecem para reaparecer noutra volta das lampadas. As sombras de rebatedores com os cinco retângulos cortados são projetadas e se movem conforme os movimentos. No banheiro ficou a *Colmeia*, banheira com uma residência elétrica industrial que aquecia a água até que uma nuvem de vapor se elevasse. O piso no formato de colmeia foi reproduzido com latex e transformado em cortinas de um suposto box. O som era impactante neste local por causa da abertura no teto para acesso ao forro.

Nesta edição uma estratégia foi montada nas visitas de maneira a colocar em cheque cada observador/experienciador. Inicialmente ele deveria agendar o dia e a hora de sua visita às instalações dentro das datas propostas. Chegando no dia e hora marcados, ele era convidado a assinar um termo de responsabilidade onde assumia todos os riscos ao adentrar no imóvel. Recebia também as informações de que não haveria nenhuma outra pessoa dentro de imóvel no momento de sua visita, seguranças ou outro visitante, não haveria câmeras registrando sua passagem, ou qualquer informação sobre onde entrar ou não (como faixas de segurança). Recebia apenas poucas recomendações quanto a não se precipitar dentro do imóvel antes de qualquer análise cuidadosa de seus espaços internos. A intervenção localizava-se no segundo andar do sobrado, o que proporcionava um isolamento ainda maior da rua. Na portaria ficava os recepcionistas que conduziam os agendamentos. Ao adentrar pela porta, o visitante se deparava com uma escadaria que logo a frente dobrava a esquerda, momento determinante no que se refere a algumas desistências dos visitantes. Estar só na residência para a maioria dos convidados era o maior desafio, dividir a responsabilidade obrigando o observador a assumir uma conduta participativa, um compromisso onde ele era responsável pela condução de sua experiência, sem a posição confortável respaldada pelas garantias e facilidades propostas pelas instituições de arte tais como: texto, guia e segurança. Saindo de uma visita passiva para outra comprometida tanto com questões de ordem físicas quanto conceituais o observador passa a ser responsável pela experiência.

O privado não só é respaldado pelo espaço residencial como também pela imposição de uma visita solitária. A experiência do sujeito é particular sem acompanhantes, sem câmeras registrando. Sua presença dentro da casa, estar completamente só dentro de um espaço/obra tornar a experiência intransferível. Ao sair da casa o visitante era convidado a comentar sua experiência frente a uma câmera.

A casa dos outros

O projeto Inquilino começou inicialmente como uma ideia de manifestar-se contra uma situação de carencia dentro do meio artistico de Vitória, no Espírito Santo e pelo desejo de buscar estimular a criação. Aquilo que começou como uma prática atrelada a uma manifestação ganhou a dimensão, onde pratica e pensamento se coadunam de forma a redimensionar a proposta inicial, aquilo que sempre esteve por ali, porém, o olhar ampliou-se por entendermos a dimensão do gesto realizado na trama complexa de uma cidade.

As experiências com o *inquilino* vem construindo uma outra imagem que se funde a já existente sobre a cidade que cada observador traz consigo. A casa residencial trouxe esta nova dimensão que foi buscar estender nossa observação a respeito do habitar que fixa por um tempo considerável nosso existir. Ocupar-nos desta construção refere-se também ao ato de criar. Em nossa proposta para o edital 11, o projeto fez menção ao Ateliê, o espaço pela tradição reconhecido como o da criação. Não poderíamos deixar de nos referir a este espaço também como um ateliê, um ateliê em campo ampliado onde ele é ao mesmo tempo espaço de processos de criação e também a própria obra como expressão quando o habitamos através da poética. Citando as palavras de Hölderlin através de Heidegger “...poeticamente o homem habita...”⁶⁴. Habitamos enquanto construímos os entre lugares, cada objeto se imanta de nosso interesse, de intencionalidade. Nos localizamos no entre, no desvã da possibilidade e do uso. Nos acercamos reconstruindo o entorno e nos localizamos fisicamente no espaço, ainda assim a deriva dentro de um ilimitado espaço interior do pensamento, do não puramente físico, não temos dele uma dimensão e localização exata. Divagamos entre o racionalismo, no qual buscamos dominar para exercer com ele nosso livre arbítrio. O controle sobre o físico e o muitas vezes involuntário e inconsciente poder da dúvida.

Como poderemos estar o tempo integral atento às relações que envolvem o habitar? Dentro de nossa casaca de ferro da consciência onde nos colocamos na vigília de cada ação perpetrada, não estaríamos de costas para este oceano que se estende a nossa volta, o mundo físico? Sem estabelecer medidas, duração e localização, a deriva está a casa onde habitamos conceitualmente.

Enquanto refletimos, sentimos por onde se dá a medida do tempo, tentamos sem sucesso, de dentro, observar-nos existindo, como num eterno movimento? Mera ilusão, existindo nos desgastamos, somente nas palavras simulamos alguma eternidade, linguagem é por onde habitamos este mundo, por onde definimos o sentir e nos representamos. Na linguagem, estamos presentes.

64 Heidegger, Martin. Ensaios e conferencias/Martin Heidegger; Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback, - 3ª edição - Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006, p 165.

MARGINALIDAD, MEMORIA Y ENCUENTRO

Experiencias de arte, ciudadanía y entorno urbano en el Chile actual

Bernardita Abarca Barboza
Universidad de Chile

Las ciudades son el espacio en que la vida se desarrolla de manera colectiva. Son un conjunto de escenarios cambiantes, un territorio fractal en constante transformación cultural; en ellas interactúa una multiplicidad de realidades, que aporta una rica diversidad social, de la cual emergen procesos estéticos que tienen como resultado significados e imaginarios urbanos de carácter dinámico, pues las cualidades de los factores que los configuran también lo son. Por lo cual en una misma urbe conviven diversas maneras de vivir, usar y entender la ciudad.

En la ciudad, la calle es espacio público por excelencia, ésta se configura para los usuarios como la ruta que une y comunica en la vida cotidiana “el lugar del ser para sí (domicilio) con el lugar del ser para los otros (trabajo)” (Giannini, 1987: 29). Por lo tanto es un medio primario de comunicación ciudadana. Para Humberto Giannini, la calle es un espacio donde convergen las experiencias de los ciudadanos y en ella se despliegan los posibles intereses y situaciones que llaman la atención de los transeúntes y las reacciones que pueda despertar. Entender los procesos que se desarrollan en y con la ciudad, otorga mayores posibilidades de una relación significativa entre el espacio público y sus usuarios.

Sin embargo, nuestra relación con el entorno se encuentra tan saturada de estímulos, que resulta difícil detener la mirada y tender hacia la reflexión o cuestionamiento respecto de nuestro interactuar con el espacio público. Al respecto Sergio Rojas plantea que en el contexto socioeconómico actual, producto de la sociedad de consumo, se ha llegado a una estetización de la vida cotidiana a tal nivel que “el carácter representacional, apariencial y, en último término, mediático y escenográfico de la vida de los individuos en la ciudad es un ‘dato’ que se ha ido incorporando a la conciencia de los habitantes de esa misma cotidianeidad” (Rojas, 2005: 156). Contexto que se presenta como un desafío para el arte público; aun así encontramos diversas experiencias que abordan temáticas concernientes a la sociedad en que se insertan ofreciendo un diálogo a la ciudadanía con su realidad, las cuales pueden presentarse como provocaciones que rompen con la estética cotidiana del espacio intervenido utilizando herramientas lúdicas, visuales, proxémicas, en conjunto con estrategias de validación social que permitan conectar la obra con la ciudadanía. De modo que cobran gran relevancia las posibles relaciones con el espectador en la coexistencia con la obra en el entorno social que ha sido modificado y en consecuencia rompe la relación preestablecida de uso de la ciudad y su organización estética.

Para Félix Duque el arte público por excelencia sería aquél en que el centro de la obra es el público, la sociedad misma, obras que se refieren a las funciones del espacio político:

“El *arte público* extiende esta labor de Sísifo al público mismo, tomándolo como tema ejemplar de su mediación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana” (Duque, 2001: 141).

El objetivo de estas propuestas sería que las personas dejaran de ser “público en general”, para ser un público partícipe o vinculado con la obra. Esto no necesariamente desde una interacción directa e intencionada, sino que el propósito se refiere a integrar como actores a las personas en la reflexión social que realiza la obra, tanto activos (en cuanto se propicie un encuentro con la obra) como pasivos (siendo el foco de la obra desde su temática).

Por lo tanto, sería clave la triangulación entre obra, espectador y contexto. Sobre esta relación, Umberto Eco plantea que la comunicación es un proceso abierto, donde los mensajes pueden variar de acuerdo a los códigos usados, los cuales a su vez cobran significado en relación con el contexto que estén insertos, de modo que “todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como *semiosis in progress*” (Eco, 1972: 409). La obra no se instala en un lugar, sino en un espacio de relaciones sociales cotidianas. El espacio público no sería tan sólo el soporte de la obra, el destino o un recurso artístico. La obra de arte público aborda todas estas posibilidades ya que el espacio público es material significativa en sí mismo y otorga el contexto que enriquece a la obra, la cual no es un objeto que se coloca sobre el entorno como si se usara una bandeja o un terreno de exposición, sino que la obra, como ha señalado Félix Duque, se realiza con el espacio público en una relación simbiótica donde el espacio cobra un sentido nuevo (al menos temporalmente) con la propuesta del artista.

El arte público desarticularía el espacio para recomponerlo incorporando sus códigos en función del mensaje que sustenta. Lo desestabiliza para exponer que hay algo que requiere atención ya que previamente la sociedad ha producido una descompensación hacia algún sector social al obviar sus necesidades (por ejemplo, pobreza, violencia, represión, abandono, desigualdad, etc.). Las obras tensionan visibilidad y espacialidad, alteran al entorno y a los transeúntes. Para Néstor García Canclini

“La diferencia básica es que en un lugar abierto las obras dejan de ser un sistema cerrado de relaciones internas para convertirse en un elemento del sistema social; en vez de aislarse en una cadena de relaciones intraartísticas, se sitúan en el cruce de las conductas sociales e interactúan con comportamientos y objetos no artísticos” (García, 1973: 253).

Por lo tanto, se trataría de un arte crítico, que toma códigos propios y los hace dialogar con la iconografía urbana y sus implicancias simbólicas, para instalar un aspecto crítico, un punto álgido que atañe a la comunidad, entregándolo en tanto ubicación, formato y lenguaje para ser “colectivizado” y vivenciado por la sociedad.

Para Nelly Richard:

“El tema de las intervenciones urbanas muestra los sobresaltos de sentido que el arte desencadena en el reticulado de la ciudad, transgrediendo los lineamientos fijos de la organización cotidiana de lo social (...) Lo que hacen las prácticas artísticas de intervención urbana es tomarse por sorpresa las redes de socialidad del espacio público que damos por sabidas; crear ambiguos intervalos de movilización y dispersión del sentido que renuevan e intensifican la experiencia de la calle al confrontar su habitualidad a modos aún no señalados de deambular por entremedio de las redes de vigilancia y clasificación de los signos” (Neustadt, 2006: 171).

Las miradas de los habitantes de la urbe, con la concepción que tienen de la ciudad, considerando experiencias cotidianas, imaginarios, valor simbólico y apego afectivo (o la falta de éste), se cruzan con la intervención en el espacio público que ha alterado el orden que daba origen a las percepciones de los transeúntes, renueva el espacio abriéndolo a nuevas conexiones significantes, las que requieren de la experiencia previa que ha sido desarticulada, para proponer las relaciones que aspiran a reflexiones sobre temas que atañen a la sociedad y que el artista requiere subrayar.

En las obras que se abordan en esta investigación, la relación con la vida cotidiana no sólo se da por la inserción de estas obras en ella, se produce también desde su ruptura por un lado y desde su énfasis por el otro, se subrayan realidades que no quieren ser vistas, se reactiva la memoria en una reconciliación histórica y se propicia el encuentro en una mirada hacia el otro en ocasiones invisible.

La ironía de lo habitable:

A Escala- Intervención en el espacio público.

Paseo Atkinson, Valparaíso, Chile, dimensiones variables, pigmento y maqueta sobre eriazos. Voluspa Jarpa (2001).

“Este clásico paseo, ubicado en el hermoso cerro Concepción, se transforma en otro de los imperdibles lugares de Valparaíso, ya que ofrece las mejores vistas del puerto y de la ciudad en general. Además en sus alrededores posee coloridas casas que le dan una atmósfera especial, y que lo hacen parte importante del circuito turístico por excelencia en la ciudad”.

(http://www.capitalcultural.cl/p4_cc/site/artic/20040217/pags/20040217133620.html)



A Escala (Voluspa Jarpa, 2001)

Con estas palabras se promueve el turismo en el paseo Atkinson y, luego de observar las imágenes de *A escala*, las intenciones de la obra y la ironía que contiene saltan a la vista. En el sitio eriazo que se encuentra a un costado de este paseo, Voluspa Jarpa creó con pigmento de color azul un rectángulo cuyas medidas corresponden a las de una mediagua⁶⁵ y en una orilla agregó la miniatura de una casa modelo inglés. Para la artista la idea era “a través de un color que denotara su artificialidad con respecto al paisaje circundante, señalar la no habitabilidad del lugar. La maqueta era una pequeña ironía de la misma idea, que delataba la escala del paisaje” (Jarpa, 2002:14).

Con esta obra, la artista presenta un conjunto de relaciones que elaboran la ironía del habitar: un eriazo residual y las dimensiones irrisorias de la maqueta en relación con la vivienda de emergencia. Al colocar un rectángulo con las dimensiones de una mediagua, pone en evidencia el tamaño que debiera resultar “suficiente” para que habite una familia. Lo precario del eriazo (en cuanto sitio inhabitable) y de la vivienda representada con el pigmento azul contrasta con el modelo de casa que ofrece la miniatura. Esta maqueta es prácticamente una burla sobre las posibilidades de aprovechamiento del espacio, el cual resulta absolutamente irreal, tanto como el terreno que sí representa dimensiones reales para una vivienda, pero también irreales en cuanto confortabilidad y espacio digno. La mediagua es una “vivienda de emergencia” que se considera como hábitat temporal, pero que en la realidad de muchos chilenos termina siendo permanente.

Jarpa eligió los eriazos como tema para varias de sus obras, ya que

“era un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada. Por ser un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en ese momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentía una historia incontable e irrepresentable en su complejidad” (2002:8).

65 La artista no especificó las medidas, pero el tamaño más pequeño de una mediagua, en Chile, corresponde a 9 metros cuadrados y la más usada es de 18 metros cuadrados. Al respecto visitar Fundación de viviendas Hogar de Cristo (<http://www.hcvivienda.cl/>)

Presenta por lo tanto, una oposición entre lo turístico y lo marginal, la mirada hacia el puerto desde un sector pintoresco de la ciudad da la espalda a los sectores marginales de Valparaíso, aquéllos habitados a partir de tomas, ampliaciones caseras y viviendas de emergencia. Con esto, rememora el imaginario urbano de este sector y la identidad que construyen orgullosos los habitantes del cerro Concepción⁶⁶ a partir de la historia del cerro, de la actividad turística y de la relación visual con edificios históricos que pueden contemplarse en una vista aérea.

Su relación con la ciudad se basa en esta situación de inconsecuencia con el paisaje, produciendo la ruptura de la cotidianidad del sector, del escenario en que se desarrolla la actividad turística, haciendo un énfasis en lo que una ciudad no suele mostrar dentro de su catálogo turístico; el sitio baldío.

La artista trabajaría, por lo tanto, considerando las ausencias y las carencias que involucran a estos espacios, que son lugares abandonados a los que el desarrollo de la ciudad les da la espalda, pero en los que no por eso dejarían de desarrollarse acontecimientos, desde la marginalidad, desde lo “invisible” de estos espacios y quienes de una u otra manera los hacen propios.

Espectáculo versus realidad:

Casa Cartel

Intersección Exequiel Fernández con Av. Departamental, Santiago, Chile. Instalación sobre pilar publicitario, impresión en telas de PVC. Andrés Durán (2001).

Esta obra consistió en la instalación de tres imágenes a escala 1:1 sobre un pilar con soportes para imágenes publicitarias, éstas correspondían a las vistas externas de la casa en cuyo patio se encuentra el pilar.



Casa cartel (Andrés Durán, 2001)

Las imágenes dan cuenta de una vivienda precaria con techo de zinc y paredes de madera, la cual se aprecia que ha sido modificada de manera artesanal. Al mantener el tamaño de la imagen (la casa) en las gigantografías se genera una duplicación de la vivienda que refuerza el contraste de su tamaño respecto del cilindro de escala monumental que sostiene la obra y que está instalado en el patio. Subraya esa edificación que de otra manera no llama la atención, pone en las alturas aquello que su tamaño hace insignificante a la mirada en escala humana para el tránsito vehicular.

66 Esto puede corroborarse en la web del cerro Concepción <<http://www.cerroconcepcion.org/>>, y en la web turística de Valparaíso y alrededores <<http://www.valparaisochile.cl/cerros.htm>>

A diferencia de *A escala*, que se ubica en un sector de detención y observación, *Casa Cartel* se situó en un espacio que principalmente puede ser apreciado desde el tránsito en vehículo, sólo una mirada a la pasada, no obstante, su impacto está dado por el tamaño y soporte elegido. La elección de un soporte comúnmente usado para ofrecer diversos productos y servicios mediante estrategias publicitarias no deja de ser relevante. Si se considera que “la característica más concreta del discurso publicitario es su capacidad de fundir el parecer dentro del ser, creando la sensación de que la apariencia es la realidad, que los valores simbólicos añadidos son valores reales, es decir, convertir el simulacro de la Imagen de Marca en el producto” (Hellín, 2007:150), es esa apariencia de realidad ideal lo que se ofrece y en este caso Durán pone en jaque el espejismo de realidad de la publicidad. Utiliza el soporte para mostrar en una vía de alta circulación la realidad misma en un ejercicio de redundancia, generando un fuerte contraste con el uso previsto para este espacio.

El lugar elegido para la instalación de *Casa Cartel* resulta relevante, ya que es una estructura que ha sido pensada para ofrecer valores, emociones y un sinfín de gratificaciones asociadas a las imágenes de las que es soporte. Esto ya contrasta con el entorno en que cumple esta función, generando prácticamente una negación hacia el contexto que aloja la estructura, ignorando su precariedad; situación que sería un reflejo de cómo la sed de consumo produce un descuadre respecto de las necesidades básicas de las que debiera preocuparse la sociedad, imponiendo por sobre éstas los deseos aspiracionales asociados a las mercancías. Durán contradice los propósitos de este soporte, ofreciendo, en lugar del espectáculo del consumo, la imagen que se le opone: la pobreza, la precariedad, aquello que no se quiere ver. Sobre esta relación sería posible afirmar que el artista devuelve la realidad valiéndose de una estrategia espectacular, como una crítica sutil a la indiferencia social respecto de las necesidades del otro.

Casa Cartel pareciera ser una reacción no sólo al fin último de la publicidad (la obra se vale de una cotidianidad sin maquillaje y se despliega hacia la cotidianidad del otro, que en esta ocasión no es remecida o alterada por las estrategias de *marketing*) sino que al alterar este contrato tácito entre el lenguaje publicitario y sus receptores, surge el descalce que propicia cuestionamientos al respecto: sobre el espacio por el que los ciudadanos se desplazan, la pobreza y marginalidad, el consumo, la publicidad y las relaciones entre estas coordenadas, las cuales originan, sostienen y consumen el espectáculo, ya que “la realidad vivida se encuentra materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y retoma en sí misma el orden espectacular dándole una adhesión positiva. [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (Debord, 1995:10).

Otredad y Voyerismo:

Exposición Transitoria. Esquina José Miguel de la Barra con Ismael Valdés Vergara, Santiago, Chile. Diorama a escala humana. Máximo Corvalán (2006).

Esta obra fue presentada en la V Bial de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes,

titulada *Utopías de bolsillo*, en el año 2006. El diorama presentó como telón de fondo imágenes del desierto de Atacama y en su interior contenía las pertenencias de Hugo y Carmen (colchas, cartones y un colchón, entre otros), dos indigentes que habitaron este diorama durante los meses que duró la Bienal.



Exposición *Transitoria* (Máximo Corvalán, 2006)

Mientras esta instalación mostraba la vida cotidiana de esta pareja en el costado sur del frontis del museo, una cámara ubicada en un ventanal grababa las reacciones de las personas, las que a su vez fueron proyectadas en una sala del museo “como un agujero en el muro” (Corvalán: 1) hacia la escena.

La propuesta resultó tan controversial que fue cubierta por diarios de circulación nacional. Incluso la entonces ministra de Planificación y Cooperación del gobierno de Michelle Bachelet, se hizo presente en el lugar.

Para el artista

“Evidentemente este trabajo opera al borde de lo ético y lo ilegal, incluso podríamos llamarlo fascista y antidemocrático, esto, me parece, que es justamente su valor estético. En este sentido acá no solo se está exponiendo situaciones reales invisibles de la urbe, me parece que lo primero, -lo que la prensa televisiva nunca vio-, es que este proyecto opera como un reto implícito a la lógica productivista de la sociedad del espectáculo” (Corvalán: 1).

Para desarrollar su crítica, Corvalán expone el espacio social como espectáculo en una situación doble de espectáculo – espectador:

“Mi intención es transformar esta escena en un violento espectáculo visual que logre dar cuenta -como una posible lectura- de las contradicciones de la sociedad del espectáculo, mostrándonos la parte oculta de la psiquis posmoderna, con la idea de que cualquier hecho, hasta el más mínimo, está expuesto como espectáculo, (vida de jóvenes encerrados,

bodas de famosos, premios de viajes en algún programa de TV, guerras, catástrofes naturales, accidentes, etc.)”(Corvalán, 2005).

Exposición transitoria provoca una situación controversial, que hace imposible ignorar la temática de la escena. Ofrece como *reality show*, 24 horas al día, la intimidad de la vida de los dos indigentes que acogieron su invitación. Ante la posibilidad de mirar sin comprometerse, sin la necesidad de hacerse cargo, el espectáculo se despliega y es consumido por el espectador.

La condición de espectáculo estará dada por la mantención del objeto o sus protagonistas como novedad y en la medida que se mantenga la distancia que los sustente como *show* que en su consumo no requiere compromiso. Es así como la cotidianidad que vivimos no resulta novedosa, es la vida ajena la que se quiere observar y juzgar. Consciente de la sed de espectáculo, Corvalán pone en juego los roles y convierte al espectador en el espectáculo mismo, somete sus conductas a análisis y a la mirada de otros. Utiliza el diorama como reflexión y crítica respecto los intereses de nuestra sociedad, pero al mismo tiempo lo emplea como señuelo para delatar las conductas de los observadores y las convierte en objeto de estudio, llevándolas dentro del museo. En esta obra la actitud voyerista traiciona al observador del diorama convirtiéndolo en sujeto observado por otro y la exposición de sus conductas da paso a un nuevo *reality show* a ser consumido: “es un dispositivo para aprender a mirar, pero a la vez pertenece a las tecnologías de intermediación, instalando a unos a fuera y otros a dentro, representando las fronteras, visibles e invisibles, que sitúan a las personas en diferentes territorios físicos, sociales o ideológicos” (Corvalán: 2). En este caso, la obra no es la instalación misma, sino que se completa con la reacción de las personas a su alrededor; resulta evidente la importancia del público para esta obra, no esperando una conducta específica, sino que la posibilidad de reacciones que pudieron gatillarse, cada una en la observación distante de éstas, al interior del museo, resulta en una posibilidad de análisis.

Al igual que *A Escala y Casa Cartel*, esta obra hace visible la marginalidad, pero la lleva a un extremo mayor: ya no se trata de hacer referencia abstractamente o de mostrar la imagen de una casa de pocos recursos, se instala a las personas propiamente tales a vivir en la obra y además, se trata de personas que no tienen hogar, por lo cual lo único que tienen está ahí con ellos, sus colchones, ropas y cartones. El tema no sólo se enfatiza, se “grita” a quienes pasan por la esquina de este monumento nacional. La elección del lugar de emplazamiento de *Exposición transitoria* no es menor. Interviene la cotidianidad de una esquina del Museo Nacional de Bellas Artes, símbolo del arte y la cultura del país desde hace 100 años⁶⁷. Su arquitectura neoclásica representa los ideales de este estilo, el cual aspira al rescate de los valores clásicos de la Roma republicana. Esta obra con su propuesta social, tensiona la institucionalidad y al mismo

67 El Museo se funda el 18 de septiembre de 1880 con el nombre Museo Nacional de Pinturas, en el edificio del Congreso Nacional, luego se traslada a la Quinta Normal y en 1910 se inaugura el edificio actual. Cf. <http://www.dibam.cl/bellas_artes/contenido.asp?id_contenido=447&cid_subsubmenu=1047&cid_submenu=754&cid_menu=%20%20%20%20%20%2018>

tiempo la cotidianidad que acontece en el exterior del museo. El “aura” de las “bellas artes” se asocia también al entorno de la institución, dada su imponente arquitectura. Esta situación es puesta en conflicto por el artista. Al mismo tiempo, ingresa al museo una escena callejera, un cuestionamiento que responde a una necesidad social y las reacciones frente a la provocación del artista, lleva al interior de la institución una situación que por años ha ocurrido en su entorno, siendo invisible tanto para las artes como para el Gobierno (recién en el año 2005 se realizó el primer censo de personas en situación de calle) y la sociedad en general.

El enfoque de Corvalán demuestra un interés por la otredad que provoca el voyerismo, pero en un ejercicio crítico para reflejar las actitudes de la sociedad frente a una situación límite y el nivel de empatía respecto del otro⁶⁸. Así como se configura como un espacio de crítica y reflexión, también puede ser leída como una invitación a mirar al prójimo en el sentido que propone Emma León: “pensar la posibilidad de la *Otredad* como un camino sin regreso que parte de mi *Mismidad* (porque no hay otro puerto de salida) hacia una exterioridad, hacia un *Otro* cuya sola existencia, su rostro, su corporeidad única me hacen responsable de él, incluso antes que pueda establecer cualquier intercambio” (León, 2005: 135).

Resignificar el espacio:

Bombardeo de poemas sobre La Moneda. Plaza de la Constitución, Santiago, Chile, lanzamiento de cien mil poemas, Colectivo Casagrande (2001).

La noche del 23 marzo de 2001, una multitud se congregó en la Plaza de la Constitución esperando el inicio del Festival Chile Poesía. Las luces estaban apagadas y de pronto apareció un helicóptero que sobrevoló el sector arrojando cien mil poemas sobre La Moneda.



Bombardeo de poemas sobre La Moneda (Casagrande, 2001)

68 En los medios que cubrieron la noticia se capturaron un par de comentarios de los transeúntes y los protagonistas comentaron que algunos vecinos les ofrecieron comida o latas para vender, pero no se produjeron mayores reacciones, al menos no con suficiente ruido como para ser noticia en la prensa. Cf. <http://www.terra.cl/entretencion/index.cfm?id_reg=580652&cid_cat=131&pagina=2>

Los responsables de esta acción fueron José Joaquín Prieto, Cristóbal Bianchi y Julio Carrasco, quienes integran el colectivo Casagrande. Esta acción tuvo como objetivo contrarrestar poéticamente la carga simbólica dejada por el bombardeo a La Moneda del 11 de septiembre de 1973. El colectivo buscaba generar “*la alegoría del triunfo de la belleza sobre la violencia*”⁶⁹ con un regalo poético.

Las intenciones del colectivo se enfocan en el encuentro con los ciudadanos en el espacio público, que como ellos mencionan, busca proyectarse hacia el futuro dejando atrás la connotación de violencia a la que han sido sometidos estos espacios, ofrecen una cura poética. Pero ésta no se basta de las letras, requiere de la presencia de las personas para que en el acto del bombardeo se produzca la liberación y resignificación del espacio:

“En el uso de un texto estético se produce una “manipulación de la expresión”, la cual provoca un “reajuste del contenido”, produciendo “un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original”, que va a generar un cambio de código. “... el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de *actos comunicativos*” (Eco, 1976: 367).

El carácter lúdico del lanzamiento de poemas permite una apropiación del espacio más allá de la permanencia frente a un evento que se presencia, más allá del lugar físico puntual que usa el espectador; el metro cuadrado se proyecta verticalmente con la caída de los marcadores de libro y se abre hacia todo el entorno en que son recogidos, se propicia el desplazamiento y el encuentro en una plaza que en su cotidianidad resguarda el orden ante todo.

El asombro que se produjo en un primer instante al ver caer los poemas, se tradujo en entusiasmo por atrapar los marcadores de libros, “hubo todo tipo de anécdotas; en algunos sectores caían más poemas de un mismo autor, que eran usados como moneda de cambio: los más abundantes valían menos, los más escasos eran más apreciados. Hasta hubo oportunistas vendiendo poemas a cien pesos”⁷⁰. Todos los poemas fueron recogidos, no quedó ninguno en el suelo.

La presencia de los receptores de los poemas es lo que abre las posibilidades comunicativas y diversidad de significados que se generen así como respuestas. Para unos el enfoque estará en la poesía misma, para otros en la experiencia de recibir un regalo desde el cielo, algunos verán claramente la cita a un acto violento convertido en una nueva experiencia y para otros el interés estará en la experiencia lúdica de recoger los marcadores en complicidad con una multitud de personas que se entregan al mismo juego.

69 Entrevista a José Joaquín Prieto en <<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=cef0ea66-594f-4142-ba28-5850c678ecd0&ID=75995>>

70 <<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=101496f2-6593-4fc4-8a5a-ad6fafff5db0&ID=107120>>

Casagrande desconcierta con la transformación del espacio con un evento inesperado que conduce a la participación directa de los espectadores en la obra, quienes se hacen parte de ella estableciendo un nuevo tipo de recepción. Lo que logró este colectivo fue demostrar que un gesto que haga un quiebre en lo esperado puede alterar no sólo el entorno, sino también las conductas de los ciudadanos, esta vez, seducidos por el vuelo de poemas.

Las obras realizadas en la última década en Chile y que se han abordado en esta investigación, confluyen en la relación crítica que provocan entre el espacio y la obra, tensionando los significados previstos para estos lugares y llevándolos a un cuestionamiento sobre la sociedad que se desenvuelve en estos escenarios. En el caso de las obras analizadas, Andrés Durán y Voluspa Jarpa emplazaron sus obras en sectores que remiten a un contexto de barrio: por un lado un paseo turístico en *A escala* y por otro simplemente la casa de una esquina en *Casa cartel*. En otras coordenadas, Máximo Corvalán y el colectivo Casagrande intervienen espacios cuyas implicancias simbólicas van más allá de su entorno inmediato, estos artistas optaron por edificios emblemáticos que exigen cuestionamientos que involucren sus relaciones con la sociedad chilena en general. Los recursos utilizados en estas cuatro iniciativas difieren y a su vez producen distintas posibilidades de encuentro con la ciudadanía. Jarpa instala casi un acertijo a descifrar sobre la habitabilidad de un sitio eriazoso; Durán impone una barrera hacia los espejismos publicitarios y los reemplaza por una mirada directa y cruda de la cotidianidad de un inmueble; Corvalán pone en jaque la percepción de lo que un museo representa invitando a un voyerismo descarado hacia la intimidad de dos indigentes, como un señuelo para captar este tipo de conductas; por su parte, Casagrande reactiva la memoria con un acto que se superpone al recuerdo bélico que marca el inicio de la dictadura, con el lanzamiento de poemas que invita a celebrar el encuentro de la ciudadanía con un espacio que hoy es símbolo de democracia.

Referências

- Corvalán, Máximo, *Exposiciones Transitorias*, en http://www.dieproject.com/projects/max_corvalan/new_site/textos_pdf/exposiciones_transitorias.pdf
_, en http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2005/maximo_corvalan.htm
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.
- García Canclini, Néstor, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, en *Enciclopedia Transformaciones*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
- Giannini, Humberto, *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago, Editorial Universitaria, 1987.
- Hellín Ortuño, Pedro, *Publicidad y valores posmodernos*, Editorial Visión Libros, 2007.
- Jarpa, Voluspa, *Historia privada*, Santiago, Galería Gabriela Mistral, 2002.
- León Vega, Emma, *Sentido Ajeno*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.
- Neustadt, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.
- Rojas, Sergio, “Arte y Espectáculo: ¿Qué queda por pensar?”, en Oyarzún, Pablo *et. al.* (editores), *Arte y Política*, Santiago, Universidad Arcis, 2005.

O TRÂNSITO ENTRE ESPAÇOS E LUGARES:

Experiências de Gordon-Matta Clark e o grupo *Viajou sem Passaporte*

Paola Lopes Zamariola
UNICAMP

Este estudo dedica-se à investigação dos projetos “*Bellas Artes Cutting*” de Gordon Matta-Clark, realizado no Chile em 1971, e ao ciclo “Trânsitos” do grupo brasileiro *Viajou sem Passaporte*, realizado em 1979 na cidade de São Paulo.

Ao buscar registros e materiais de pesquisa sobre estes artistas, constata-se a limitação de estudos existentes, o que evidencia a necessidade de maior análise sobre as propostas, e justifica deter-se sobre suas produções e o contexto sócio, ambiental, cultural e artístico que as originam. A efemeridade que permeia a natureza desses projetos sugere uma das justificativas de escassez de outras pesquisas e gera também o desafio desse recorte proposto.

O ponto de vista que promove a combinação entre Matta-Clark e o *Viajou Sem Passaporte* passa pela condição que ambos os projetos evidenciam modos híbridos de criação em arte, com entrecruzamento de linguagens artísticas como base estruturante para suas criações, onde a intervenção urbana será o meio escolhido para efetivar um modo de criação que dialoga com temas políticos de seu tempo.

As intervenções no meio urbano como as realizadas por Matta-Clark e pelo grupo *Viajou sem Passaporte*, estruturam-se sobre a perspectiva da composição espacial como um dos seus eixos principais. Além dessa orientação, guardam em comum os processos gerados a partir das especificidades materiais e locais em seus procedimentos, de forma a configurarem-se como acontecimento artístico, de fato, somente para os observadores que presenciaram tais experiências.

Apesar de sua restrita divulgação em documentos visuais ou textuais, a importância que tais projetos deixam como legado para a Arte contemporânea é o apontamento para a questão do entorno na composição de obras que dialogam com o espaço público e, portanto, deixam pistas fundamentais sobre a atual configuração das formas de arte pública urbana.

Tais obras, instauradas em via pública, expandem os valores da criação artística mais convencional, fazendo com que outros valores, tais quais, a percepção fenomenológica (sensorial), elementos histórico-simbólicos e políticos do seu lócus de ação, sejam evidenciados pela ação artística.

As dinâmicas e fluxos que obras dessa natureza apresentam, como por exemplo, as relações de pertencimento ao lugar determinado em que foram criadas, dão vazão para as reflexões que questionam os espaços possíveis, e os que podem vir a ser possíveis para a Arte contemporânea.

A Arte da qual falamos, e onde situam-se as obras dos artistas escolhidos, não está situada nos espaços convencionais categorizados para ela. Encontra-se em trânsito,

permeando espaços previstos e não previstos para sua apresentação.

As práticas artísticas experimentadas por Matta-Clark e o grupo *Viajou sem Passaporte* podem ser analisadas como um eco do que viria a ser categorizado como *site-specific art*, ou seja, foram concebidas para um lugar específico embora possam ser realizadas em diferentes locais.

Outras modalidades que contribuíram para a transposição e o trânsito da Arte do museu para outros lugares são: o Minimalismo, a *earth art*, os artistas conceituais, os *happenings*, as performances e os *sites works*. Diversos trabalhos desta natureza exploraram justamente o que Matta-Clark e o grupo *Viajou sem passaporte* investigam em suas criações: os contextos físicos que estavam inseridos. Seja um museu de Belas Artes para Matta-Clark, seja um ônibus para o *Viajou sem Passaporte*, mas de todo modo esses lugares são parte fundamental e integral da obra.

A abordagem espacializada empregada por Matta-Clark e pelo grupo *Viajou sem Passaporte* em suas propostas artísticas são meios para transformar estes espaços, integrando público, artistas, patrocinadores, enfim, todos aqueles que desejassem compartilhar, vivenciar, e principalmente, re-configurar estes lugares.

É necessário, porém, diferenciar a medida como cada trabalho aborda o espaço/lugar em seu contexto. Marc Augé resgata o pensamento de Michel de Certeau, e diferencia a noção de espaço, da noção de lugar:

“O termo ‘espaço’, em si mesmo, é mais abstrato do que o de ‘lugar’, por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu), a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico). Ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um ‘espaço’ de dois metros entre cada moirão de uma cerca)), ou a uma grandeza temporal (‘no espaço de uma semana’). Ele é, portanto, eminentemente abstrato” (Augé, 2007: 77).

As práticas artísticas no espaço possibilitam, aos olhos de Augé, os lugares, e é neste deslocamento que o espaço pode ser transformado em lugar. Quando Matta-Clark em “*Bellas Artes Cutting*” elege o subsolo de um museu da cidade de Santiago no Chile para realizar sua intervenção ou quando o grupo *Viajou sem Passaporte* intervém em ônibus na cidade de São Paulo, esses espaços adquirem outras camadas de significado durante o período do acontecimento das intervenções, que com dinâmicas tão específicas permitem que tais espaços ganhem a qualidade de lugar.

O lugar tem a capacidade de promover o oposto da abstração que espaços que se repetem indistintamente promovem. Um subsolo de museu ou um ônibus, na duração de uma ação artística, estão sob tensões e olhares que passada essas intervenções esses já não terão. E novamente o lugar é transformado em espaço, ou seja, a conceituação e a efetivação dos espaços e dos lugares estão constantemente em trânsito. E esse trânsito acontece na medida em que um olhar estetizante sobre espaços do cotidiano é investigado a ponto de o transformarem em lugares potentes para ações artísticas.

No trabalho desenvolvido pelo artista Gordon-Matta Clark no Chile, em 1971, e o

grupo brasileiro *Viajou sem Passaporte*, na década de 1970, é possível averiguar as co-relações e motivações que possibilitaram em suas poéticas o trânsito entre o cubo branco e a paisagem, e entre a caixa preta e a cidade.

Matta-Clark, formado em arquitetura, e filho do surrealista chileno Roberto Matta, dirigiu em seu repertório um olhar crítico para arquitetura. Grande parte de sua produção se constitui por intervenções nas quais, literalmente, o artista fatia e redimensiona o espaço. Não é a arquitetura somente que está sob a ótica de sua criação, mas também o espaço urbano. É sobre as cidades repletas de espaços abandonados, e muitos condenados à demolição, que Matta-Clark encontra suporte para a sua “*Anarchitecture*”, na qual atua em espaços públicos e se apropria do espaço urbano como meio para a construção de sua expressão poética. Por meio de suas intervenções busca denunciar os valores sobre os quais foi se estruturando cidades como as de Nova York, onde morou e realizou boa parte de suas intervenções:

“A Nova York de Matta-Clark é, portanto, o caldeirão de uma vitalidade cultural sem par, forjada na vitalidade “nômade” da cultura de rua de bairros “decadentes” e fabris, subitamente ocupados por imigrantes e artistas, como o Soho. Ali, entre o final dos anos 60 e início dos 70, grupos de artistas ligados ao que se convencionou chamar de “contracultura” desenharam um modo de vida alternativo à eficácia produtiva de Wall Street, extraindo força artística exatamente dessa não-integração radical ao sistema. Agindo nos espaços residuais da cidade, como as galerias subterrâneas, os molhes abandonados, o ermo dos ferro-velhos, os espaços embaixo de ponte, Matta-Clark associa a arquitetura à pujança pragmática dos edifícios corporativos de Manhattan, isto é, à aura impessoal e tecnocrática do International Style” (Wisnik, 2006: 38).

É neste contexto da contracultura que “*Bellas Artes Cutting*” é criado. Até recentemente, tudo o que se sabia sobre a intervenção de Gordon Matta-Clark, no Museu de Belas Artes em Santiago, estava baseado no relato oral das testemunhas desta ação. A exposição “Gordon Matta-Clark: Desfazer Espaço”, que percorreu algumas cidades da América Latina, apresentada no Museu de Belas Artes de Santiago, contribui para que informações a respeito desta intervenção sejam confrontadas com os registros realizados, além de possibilitar o encontro de vestígios no local onde a intervenção ocorreu. É fundamental explicitar que o que garantiu o registro dessas ações foram as fotografias, e que se tornam também parte de sua obra de arte, só que em outro suporte.

Em 1971, Gordon Matta-Clark é convidado para participar da décima primeira Bienal de São Paulo, a qual recusa em protesto ao governo militar e as condições de vida na América do Sul. Ele não foi o único artista a não aceitar o convite, outros artistas também o rejeitam e organizam uma exposição alternativa no Chile.

Após a abertura desse evento em setembro de 1971, Matta-Clark viaja para Santiago a fim de buscar seu pai, ele imagina que o pintor, seu pai, poderia correr algum tipo de risco por conta da ditadura militar, porém, por um desencontro, ao chegar em Santiago seu pai já havia conseguido viajar Paris. Foi justamente nesta oportunidade que o diretor do Museu

de Belas Artes, toma a oportunidade que viabiliza a ação do jovem artista. Uma vez que o edifício ainda estava em construção, oferece o espaço para Matta-Clark trabalhar, que opta por intervir no banheiro dos funcionários localizado no subsolo.

“*Bellas Artes Cutting*”, de 1971, ele desafiou as leis da gravidade e das convenções e materializa-se no subsolo do museu, onde raios de luz se refletiam em espelhos dispostos entre os toaletes do museu e a cúpula do hall central. A intervenção consistiu na construção um sistema de lentes. Para isso, Matta-Clark fez um corte no primeiro andar, criando uma diagonal de luz a partir do poço de serviço para a cúpula de vidro localizada a cerca de vinte metros acima e com alguns vidros ópticos.

Neste período o artista estava começando a experimentar cortes e extrações de partes de edifícios existentes, e a partir daí seu trabalho artístico invade definitivamente o espaço do mundo em comum.

O espaço comum é também o espaço de ação de *Viajou sem Passaporte*, que realizou experimentos dentro do teatro e fora do teatro, entre 1978 e 1982 na cidade de São Paulo, e que como grupo experimental, se propunha a intervir no cotidiano urbano dessa cidade.

Integram o grupo: Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho, Roberto Mello, todos alunos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Os artistas desenvolvem experimentações que misturam teatro, música e artes visuais.

Os *happenings* são uma das formas de trabalho que grupo opta para a construção de seu repertório, no qual a rua era o *locus* principal de suas ações. Destaca-se nesse contexto ciclo das “Trajetórias”. A rua é experimentada como laboratório privilegiado que possibilita quebrar padrões estabelecidos.

Em março de 1979, o grupo realiza sua primeira experiência em praça pública, a “Trajetória da Árvore”. A cada minuto, um integrante do grupo saía de uma esquina, caminhava normalmente pela calçada, fazia uma volta em torno da árvore escolhida, e continuava seu caminho até desaparecer na esquina seguinte.

Em abril e maio desse mesmo ano, realizam a “Trajetória do Curativo” e a “Trajetória do Paletó”, ambas ações de intervenção que ocorrem dentro de ônibus. Na primeira, um integrante com um curativo nos olhos, entrava no ônibus, passava a catraca e no momento em que vai descer, outro integrante sobe também com um curativo no olho. A “Trajetória do Paletó” mantém esta estrutura, com a diferença que um paletó é passado de um integrante para o outro dentro do ônibus no momento da descida.

A recepção do público é das mais diversas, algumas pessoas percebem que algo inusitado estava acontecendo, algumas comentam, e outras até participam diretamente das ações. E certamente esse era um dos objetivos do acontecimento gerado por essas intervenções inusitadas, como forma de agir e interagir por caminhos alternativos para a Arte.

É possível compreender as ações artísticas desenvolvidas por este grupo sob a ótica da ruptura de paradigmas. Ao mesmo tempo em que rompem a polidez das convenções teatrais, o grupo rompe com a própria seara do seu fazer artístico, indo de encontro a suportes, *a priori*, oriundos das artes visuais. Ao buscar negar os modelos culturais vigentes, essas experimentações de linguagens foram extremamente importantes para a constituição de uma poética vinculada à arte pública.

Sob esse contexto, os desdobramentos e os diálogos existentes entre os elementos arquiteturais, escultóricos, plásticos e performáticos, das obras de Matta-Clark e do grupo *Viajou sem Passaporte* são meios de reconhecer a presença do conceito de “teatralidade” apresentado por Michel Fried e debatido posteriormente por Rosalind Krauss e o que Tassinari aborda como “destruição do espaço perspectivo” gerado pelo Modernismo.

Matta-Clark e o grupo *Viajou sem Passaporte* evidenciam em suas obras o mesmo que desloca o olhar da pintura no Modernismo, o que antes nos permitia observar na pintura perspectiva o vidro transparente de uma janela, e o que na a pintura moderna deslocará o olhar do observador para o anteparo. O arquiteto Guilherme Wisnik ao analisar a obra de Matta-Clark contribui com tal análise, que “como numa colagem cubista às avessas e em grande escala, ele não apenas tomava artefatos arquitetônicos como grandes *ready-mades*, deslocando-os de seu contexto original, mas também os ressignificava, mutilando-os por dentro”. As vanguardas modernas e obras que dialogam com o seu cabedal, como os *ready-mades* de Duchamp permitem que seja experienciada a fusão das coisas dispostas pelo cotidiano e espaço. É importante observar a tensão que aparece entre o espaço cotidiano e o espaço artístico. Essa situação gera a necessidade de conceituar melhor o espaço da Arte e o espaço na Arte.

A hostilidade de Greemberg e Michel Fried a trabalhos de modalidade tridimensional que estavam inscritos no espaço real e que tornava possível o uso de materiais novos, do cotidiano, industrializados, opunha-se ao seu conceito sobre Modernismo que distinguia enfaticamente a arte e a não-arte.

Rosalind Krauss no capítulo “Balés mecânicos: luz, movimento e teatro” de seu livro “Caminhos da Escultura Moderna” discute sobre essa aproximação do teatro com a escultura, ponto que incomodou alguns críticos como Michael Fried. Para ele o que era necessário distinguir entre a escultura e teatro era o conceito de tempo, já que o teatro teria a capacidade de fundir a escultura com o tempo real, impelindo as artes plásticas à modalidade teatral.

Se para Fried estão vinculados negativamente ao conceito de “teatralidade” o que permite interligar as partes separadas do espaço, a sugestão de movimento da escultura, as performances, os *happening*, este será o estímulo e alimento para muitos artistas que se interessaram pelas fronteiras e intercâmbios de linguagens. Teatralidade é um termo de sentido amplo, polêmico, e cheio de contradições, embora deflagre a motivação artistas a buscarem ao trabalharem formatos híbridos de criação que é estender a Arte para o mundo do observador. A produção de Matta-Clark é um bom exemplo neste sentido:

“Matta-Clark criou uma obra prolífica e intensa, que combinou intervenções escultóricas em espaço urbano com forte caráter transgressivo, happenings, vídeos, ações comunitárias e crítica institucional, atuando no sentido de explodir a tradicional fronteira entre arte e vida. Suas intervenções foram fugazes e feitas na forma de trabalhos *site-specific*, isto é, aderidos às condições únicas do lugar no qual se implantaram, e por isso passíveis de serem contemplados apenas por aqueles que estiveram presentes no curto espaço de tempo em que eles existiram. As fotografias e os vídeos, no entanto, garantem

um certo registro dessas ações e se tornam também obras de arte, só que em outro suporte” (Wisnik: 193).

A experimentação da arte em meio urbano e a crítica presentes nas intervenções de *Viajou sem Passaporte* também contribuem para este debate e vão de encontro com aquilo que Rosalind Krauss chama de “campo ampliado”:

“É como se a arte, ao ter definitivamente invadido o espaço do mundo comum, antes “território” da arquitetura, quisesse incutir nela a sua crise, tentando arrastá-la para uma “morte” a dois. Morte que, no entanto, nada mais é do que um renascimento. Nem arte, nem arquitetura stricto sensu, a partir de então. Mas sim, aquilo que Rosalind Krauss chamou de “campo ampliado” ações críticas no espaço que já não se encerram em campos disciplinares puros e autônomos. Atividades contaminadas pela heterogeneidade imperfeita do mundo real, da qual elas são ao mesmo tempo parte e contraponto” (Wisnik: 197).

O viés crítico-político é espelho dessas produções artísticas, uma vez que os elementos sócio-culturais de uma década conturbada como a de 1970 determinam a sua perspectiva formal e temática, além de sua influência histórica na atual construção do panorama contemporâneo dos projetos artísticos de caráter público.

Referências

- Augé, Marc, *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papirus, 1994.
- Bárbara, Vanessa, “Viajou sem Passaporte: a intervenção urbana criativa”, Disponível em: Rizoma.net, São Paulo, 28/08/2002, p.114-118.
- Furegatti, Sylvia, *Arte e Meio Urbano*, Tese de Doutorado, Programa de Pós- Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Krauss, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Lima, Mariangela Alves de, “Quem faz o teatro” in Novaes, Aduato (org.), *Anos 70: ainda sob a tempestade*, Rio de Janeiro, Aeroplano, Editora Senac Rio, 2005, p. 235-237.
- MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Folder Exposição: “Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço”. São Paulo, Fevereiro-Abril, 2010.
- Ragnole, Luís Sérgio, “Viajou Sem Passaporte” in *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, CEAC, Ano 6, Número 8, Outubro de 1984, p. 116-119.
- Tassinari, Alberto, *O Espaço moderno*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.
- Wisnik, Guilherme, “Arquitetura Arruinada: Exposição de Gordon Matta-Clark” in *Revista Novos Estudos*, São Paulo, Edição 87, Julho de 2010, p.192-197.
- ~~~~~
“O ‘Informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas” in *Concinnitas Virtual*, Disponível em: Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Ano 7, Volume 1, Número 9, Julho de 2006, p. 32-39.

Websites

- Guagnini, Nicolás. *Contra Bienal*. <http://trienaloff.blogspot.com>. Disponível em: <http://trienaloff.blogspot.com/2009/10/contra-bienal.html>. Acesso em 11/05/11.
- Quiroga, Ana. *Chile: Hallazgo en Museo de Bellas Artes Crece mito Matta-Clark: nace “Claraboya”*. <http://anayquiroga.wordpress.com/2009>. Disponível em: <http://anayquiroga.wordpress.com/2009/11/30/chile-hallazgo-en-museo-de-bellas-artes-crece-mito-matta-clark-nace-claraboya/>. Acesso em 11/05/11.

ARTE PÚBLICA E INDIVIDUALIDADE:

estratégias no “habitar” o espaço da obra

Angela Maria Grando Bezerra
Melina Almada Sarnaglia
PPGA/UFES

A condição posta pelo conceito de arte pública reverbera muitas vezes na aceitação de uma prática atualizada em espaços públicos. Contudo, sua configuração pode abarcar práticas que tem em si outras características e envolvem procedimentos que enriquecem diferentes estudos na atualidade. A crítica coreana Miwon Kwon alerta para mudanças ocorridas no contexto da arte pública e esquematiza três paradigmas que podem engendrar sua noção. Nessa comunicação, nosso interesse porta sobre o que Kwon descreve como o segundo entre eles e para o qual propõe uma arte menos ligada ao objeto e mais relacionada com a especificidade do lugar. Ou seja:

“Arte como espaço público, uma arte menos orientada para o objeto e mais consciente do lugar [site] que viu uma grande integração entre arte, arquitetura, e a paisagem através da colaboração entre artistas e membros da classe administrativa urbana” (Kwon, 1998:1).

Tal descrição de arte pública, é o ponto de partida para reflexionar sobre a condição de teatralidade descrita por Michael Fried, em relação à arte minimalista, e questionar como nesta constituição o processamento da relação entre o espaço e o espectador vai ser articulado. Na reflexão feita por Fried, a obra de arte ao ocupar um espaço comum com o espectador perde a capacidade de ensimesmamento e enfraquece seu discurso na teatralização das ações. Propomos discutir que implicações a prática em torno da teatralidade provoca na obra de Oiticica⁷¹, particularmente em seu trabalho *Éden* (1967), uma vez que em seu processamento se busca o diálogo do espaço extremamente planejado e preparado para receber o espectador. Buscamos ainda refletir sobre esta questão, na atualidade da arte capixaba, trazendo a obra *Projeto Inquilino – 3ª edição – Presença*, de Júlio Tigre, realizada em 2010 em uma casa em desuso no Centro de Vitória. Diante desse condicionamento ativado pela obra, discutiremos os embates possíveis entre as noções de [pro]posição e [im]posição, instituídos a partir deste pretenso pensar e “habitar” o espaço em si, o espaço da obra.

71 A presença de Hélio Oiticica nesta comunicação é sinalada por HO, Oiticica, Hélio Oiticica ou simplesmente Hélio.

O habitar coletivo da obra

A posição tomada por Hélio Oiticica sobre o espectador em relação ao Parangolé, ou mesmo em relação a outros projetos, reflete e metaboliza a noção de participação por meio de práticas que sejam processadas principalmente no campo da experimentação e do contato entre os diferentes elementos que compõe o trabalho. Em documento de 1965, Hélio reflete:

“A capa [...] é um núcleo construtivo, aberto à participação do espectador e que torna a coisa vital. Todos os detalhes são relativos. Cada obra é apenas um meio de busca de ambientes totais, os quais poderiam ser criados e explorados em todos os seus graus, do infinitamente pequeno, ao espaço arquitetônico urbano, etc. ... Estas etapas não são estabelecidas a priori mas realizam-se a partir da necessidade criativa logo que nasce. O uso ou não-uso, portanto, de elementos pré-fabricados que fazem parte destas obras, é importante somente como detalhes de significados totais, e a escolha destes elementos é a resposta às certas necessidades imediatas da obra. A obra pode ter a forma de estandarte mas não representa um estandarte, ou a transferência de um objeto já existente para um outro plano. Ele teve esta natureza quando tomou forma, quando moldou-se ao contato com o espectador. A tenda toma sua forma a partir do próprio caminhar do espectador em redor dela, sua estrutura é desvendada através do contacto corporal do espectador” (Oiticica, 1965: 6).

O acontecimento *Éden*, realizado na Whitechapel Gallery, em Londres entre março e abril de 1969 propõe então um alargamento destes espaços, na quase diluição de suas fronteiras.

Com frequência diagnostica-se a relação entre *Ninhos*, *Parangolés*, *Éden*⁷² com a experiência de Oiticica na Mangueira. Visualizamos também esta relação a partir do descolamento da lógica linear constitutiva da cidade moderna e a aproximação do caos “urbano” peculiar ao agrupamento de residências na favela⁷³. Tomando como base os trabalhos neoconcretos de HO, cartesianos⁷⁴, organizados, é possível presumir o embate então ocorrido com essa nova forma organizacional. Estes elementos serão para Oiticica uma consciência da própria relação vital muitas vezes abdicada e vem deflagrar em Hélio uma busca por essas relações mais simples, menos rebuscadas, mais orgânicas.

Assim, chegamos a *Éden*, por meio de Hélio, como um

72 Sobre estas obras é possível verifica-las http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

73 Tal discussão pode ser encontrada de maneira ampliada em Jacques, Paola B., *Estética da ginga*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

74 O termo cartesiano pode parecer aqui distante do processo de Hélio, em especial pelo discurso neoconcreto de se afastar do racionalismo do Grupo Concreto de São Paulo, contudo a relação estabelecida com o plano cartesiano é em comparação a total descoordenação espacial que Oiticica encontrará na favela.

“[...] ‘campus’ experimental, um tipo de taba, onde todos os experimentos humanos são permitidos – humanos, considerando as possibilidades da espécie humana. É um tipo de lugar mítico para sentimentos, para ações, para fazer coisas e construir em seu próprio cosmos interior – então, por isso proposições ‘abertas’ são dadas, e mesmo materiais crus para o ‘fazer das coisas’, que o participante estará apto a realizar.

[...] Eu considero como simplesmente ‘sensorial’ problemas que estão relacionados aos sentidos de “estímulo-reação”, condicionada ‘a priori’, como ocorre na op-art e naquelas relacionadas a ela (mesmo aquelas como estímulos mecânicos, ou estímulos naturais como nos móveis de Calder onde as leis naturais da física determinam sua mobilidade e afetam a sensorialidade do espectador). Mas quando a proposição é realizada para um “sentido-participação” ou uma “realização-participação”, eu quero relatar isto ao sentido supra-sensorial, no qual o participante elaborará consigo mesmo seus próprios sentidos que foram ‘acordados’ por essa proposição.

Este processo de ‘acordar’ é supra sensorial: o participante é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar” (Oiticica, 1965: 6)

O último parágrafo, da citação de Hélio, é neste momento, o que mais nos interessa, onde a partir da sua definição de participação encontramos elementos que convergem para nossa própria definição. Ou seja, a ação do espectador é aberta e ampla, pode acontecer de diversas maneiras, mas apesar do caráter – até um pouco místico – que Oiticica propõe, acreditamos nas considerações sobre a participação do espectador em uma situação onde há dois polos. Onde é imprescindível que haja não só a (pro) posição por parte do artista, mas sua compreensão e apropriação por parte do espectador, ativando assim a mutabilidade possível entre os conceitos propostos. Deste modo, a colaboração aqui é compreendida como uma participação, um tomar parte no trabalho.

A via utilizada por Oiticica para ‘acordar’ o espectador é colocá-lo defronte, em contato com materiais simples e cotidianos. O choque se dá então na possibilidade e no questionamento destes materiais⁷⁵ enquanto arte. Tal proposição se apresenta como uma performance do espaço e do habitual pelo outro, na expectativa de que as relações estabelecidas por ele possam ocupar a lacuna nas relações engendradas no cotidiano. A ocupação do espaço como proposto por Hélio parece configurar-se de maneira semelhante aos espaços minimalistas, dispostos como formas básicas, compondo uma situação, não mais somente um plano. Ao ocupar o eixo z, o espaço destinado ao outro,

75 Materiais aqui se refere não só a matéria palpável como a uma série de ações e procedimentos que se realizam na vida cotidiana. Acreditamos nessa experiência como uma possibilidade a partir do *readymade* duchampiano. (cf. p. 5 deste texto)

a composição minimalista se expande e passa a englobar também este outro, conferindo-lhe um status de sujeito.

Apesar da *teatralidade* (Fried, 2002) condenada pelo teórico estadunidense Michael Fried, a obra minimalista condensa em si justamente a possibilidade do real, o afastamento do simulacro. O cubo, nada mais é do que um cubo, ele nada representa, é a literalidade da forma e do conceito. A abstração neste caso é a do conceito da arte e não das questões imagéticas nele representado [ou não representado]. Ainda que a disposição proposta pelo minimalismo se dê de maneira a ocupar o espaço compartilhado entre espectador e obra, ele não pretende uma inter-relação, ele se projeta como a reverberação da forma em direção ao espaço, espaço este que não pode deixar de contar com o espectador. A dança corporal da passagem do espectador pelas obras não configura uma ação performática visto que é uma ação potencialmente desprovida de significação outra, já que o corpo é também replicação da forma, ou seja, instaura-se aqui um nível tal de replicação onde se estabelece relação entre: a forma da galeria, a disposição das obras e o próprio corpo do espectador.

Não podemos deixar de compreender que apesar de sua tautologia, a proposição minimalista configura uma dialética (Didi-Huberman: 2005) entre as formas, instauradas em dois momentos, no compartilhar o espaço e, principalmente, na operação reflexiva do estatuto da arte e do próprio espectador. Ao ocupar o espaço com suas formas, problematiza a dialética possível do vazio e da presença.

Deste modo, o tensionamento sobre o estatuto da arte praticado no minimalismo tem eco no Éden de Oiticica. A relação estabelecida pelo sujeito tornado espectador se apresenta na essência mesmo da ocupação do espaço oferecido por Oiticica a estes sujeitos. A proposta é de vivência do espaço como o espaço real que é, e não uma simulação das atividades operadas no cotidiano, elas pretendem reativar as relações perdidas pelas pessoas no dia a dia. Reafirmando assim a proposição de que aquilo é um trabalho, mas questiona e dialoga com as problemáticas do cotidiano relacional ao instaurar um espaço de convivência que se presume abandonado, mas que solicita ser reativado, colocado em movimento.

Recorremos ao *readymade* para entender a proposição de Hélio. A atividade enquanto operada pelo sujeito aparentemente da mesma maneira que em seu cotidiano, provoca este sujeito – em nosso entendimento – do mesmo modo que a retirada do objeto ordinário e sua inserção no campo da arte. Salvo as diferenças temporais e conceituais, Hélio propõe um reordenamento das atividades, a possibilidade do encontro com a arte para produzir reflexões e reflexos na própria vida do sujeito.

É preciso atentar, contudo, que existe um nó na relação do espaço da galeria – ou mesmo do espaço da arte – com esta reflexão. O espaço da arte na modernidade configura-se como um espaço apartado da vida cotidiana, as ações empreendidas neste espaço muitas vezes não compartilham com as realizadas no “mundo em comum”. Como então caracterizar estas ações como cotidianas neste espaço construído para tal? Acreditamos ser aí que Hélio se apropria do conceito *readymade*, a fresta aberta por Duchamp é esgarçada, entre outros, por ele.

O rasgo conceitual se dá na compreensão oiticiana de que “museu é o mundo” (Oiticica, 1966: 2)⁷⁶ onde o mundo/cotidiano é encarado com toda sua potência de ser e receber a arte.

De todo modo, não abortamos a possibilidade de uma teatralidade em Éden uma vez que o argumento utilizado por Fried – para os minimalistas – de um *teatralismo psicológico* pode ser visto sim na obra de Oiticica, em especial quando o mesmo fala das potências sensoriais e de ser acordado pelo trabalho (Oiticica, 1965: 1-2). Ainda que Fried considere esta teatralidade negativa, partimos do princípio de que sua atuação não força uma relação, mas propõe, convida. O trabalho de Hélio é uma estratégia relacional de contato, de encontro. De construção e reflexão de novos modos de ver | ser. Ainda, se consideramos então a *teatralidade*, que seja pelo viés do *teatro épico* de Brecht. Walter Benjamin, em *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* aponta questões com as quais compartilhamos, seja pela dúvida por ela proposta, seja nas possibilidades de ações dos sujeitos enquanto participantes da atividade artística. Os conflitos existentes na constituição teatral como teorizada por Brecht alcança questionamentos da ordem do social, na busca por uma não “alienação” do sujeito em relação à sociedade em que habita. É especialmente neste sentido que identificamos uma aproximação entre HO e o conceito de teatro épico brechtiano. Benjamin apresenta esse ponto de modo que o “teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos” (Benjamin, 1994). Contudo, enquanto o teatro épico se posiciona não de maneira contrária, mas, questionando a condição de lazer (Benjamin, 1994: 86) do teatro – utilizado como processo alienante na sociedade – o Éden de Oiticica, propõe um estado de Crelazer, uma condição de lazer e criação, Hélio diz:

“A ideia do Crelazer cresce lentamente com o conceito do EDEN, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma ideia aberta baseada em um “estado comportamental” que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-la, mas esta transformação não seria pré-ordenada, “seja isto” ou “aquilo” [...] [...] os ninhos, tendas, camas são núcleos de lazer e como tais, colocados em contexto específico, mas que têm que ser diferentes em relação aos sentimentos internos de cada pessoa [...]” (Oiticica, 1965:13).

Deste modo, o Crelazer seria a anti-obra por excelência porque propõe não só um estado de lazer mas de um anti-trabalho, Paula Braga faz essa reflexão no catálogo da exposição *Museu é o Mundo* (Braga, 2010: 92-143) de Hélio Oiticica acontecida em 2010. Para ela, a ideia proposta por HO vem do inglês onde *work* tem a mesma significação para trabalho no sentido de execução de algo e, de obra de arte. Sendo então, em inglês, Crelazer um *anti-work* ele cumpre dois papéis, o do anti-trabalho e da anti-arte.

76 Oiticica reflete sobre como se apropriar do mundo, da experiência cotidiana como elemento artístico, da possibilidade de uma arte para ser encontrada, descoberta.

Assim, a teatralidade em que visualizamos no projeto de Hélio, é a seu modo, única, a possibilidade de um espaço compartilhável com o *outro*. Contudo, ao direcionar seu trabalho a *este outro*, enquanto um sujeito indeterminado, acaba por construir uma condição básica para a compreensão do trabalho: a vontade deste *outro*.

Se Oiticica condiciona a efetivação da participação a um processo de ‘acordar’ do sujeito, onde o

“[...] participador é alternado de seu campo habitual para um estranho que lembra seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar” (Oiticica, 1965: 1-2).

Existe aí a possibilidade invertida, do não querer deste *outro*, o crítico do The Sunday Telegraph, Edwin Mullins, ressalta em artigo publicado em 9/3/1969 – alguns dias após a abertura da exposição de Oiticica na Whitechapel onde comenta que neste “outro Éden desnecessário” o

“[...] espectador é chamado a “recobrar” algo presumidamente perdido, nomeadamente a “experiência de estar no mundo”. Agora, pare por um momento e reflita sobre essa proposição, e sobre a massiva suposição que faz sobre *nós* (porque lembre-se esta exposição é sobre *nós*, não sobre arte).

A suposição é de que nossos sentidos estão tão entorpecidos pelo excesso de civilização, ou o que seja, que nos tornamos zumbis capazes talvez de pensamentos racionais mas que mesmo assim erram através do mundo material, inertes e indiferentes às suas recompensas sensoriais, e portanto aos seus significados” (Mullins, 1969).

O descontentamento de Mullins se dá tanto na condição possivelmente terapêutica da arte quanto em fazer uma crítica à sociedade através de suas relações sistêmicas. Mullins, contudo, não está totalmente equivocado, tais experiências não podem ser *reproduzidas* neste espaço da galeria. E não é a isso que se destina o trabalho, mas que partindo da individualidade dos sujeitos que comporão este espaço possa-se *produzir* novas experiências e que estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade. O que talvez Hélio proponha é que o caminho seja de dentro da galeria ou melhor da obra – já que ela não precisa estar necessariamente na galeria – para fora e não somente o inverso. É que se possa trazer para este espaço mais do que levar dele e quem sabe, no meio do processo modificar as estruturas da sociedade real. A atuação do artista neste caso é perceber as lacunas existentes entre os campos e propor novos modos de viver e conviver, a partir das conceituações existentes na própria arte, convocando à uma colaboração com a obra e a uma construção de sentido a partir de seu confronto.

A obra que habita o indivíduo

A existência então de um encontro entre sujeitos a partir das proposições realizadas pelo artista – como no caso citado de Édén, de Oiticica – nos remete a uma condição de arte pública existente somente no deslocamento de ações executadas em um trânsito dentro-fora do espaço da arte.

Nesse sentido, a obra do capixaba Júlio Tigre acentua o conflito entre os espaços e promove a discussão entre o espaço compartilhado da obra entre espectadores e uma proposta de participação individual, solitária. É preciso dizer que a condição proposta pelo artista não elimina uma participação coletiva quando a obra ganha desdobramentos audiovisuais, contudo o Projeto Inquilino – Presença – 3ª edição remete a um espaço mítico e privilegiado com a arte, um encontro.

Júlio propõe um convite de certo modo semelhante ao de Hélio. Um convite para que se reflita sobre o estabelecimento de relações individuais e coletivas, entre os indivíduos e dele(s) com o espaço.

Se pensarmos que Hélio interfere na galeria – no caso Whitechapel – de modo a conformá-la toda como obra⁷⁷ o mesmo processo é operado por Tigre, que interfere na estrutura da ex-casa, agora obra. Em sua 3ª edição, o Projeto Inquilino trata da relação entre a memória, a presença física e a fictícia. Trata de uma relação do sistema da arte com este indivíduo e de como ele se torna espectador.

Sobre a Casa ronda um mistério, uma indefinição. Ela também é agora, ao mesmo tempo, obra, memória, presença e instituição. As relações de luz e som – interferências do artista na construção – projetam um habitar destituído de memória.

Referências:

Benjamin, Walter, “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, in *Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Brasiliense, [1931] 7ª edição 1994.

Didi-Huberman, George, *O que vemos, o que nos olha*, Tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 2005.

Fried, Michael, “Arte e objetividade”, Tradução de Milton Machado, *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002. Publicado originalmente na revista *Artforum* em 1967.

Jacques, Paola B., *Estética da ginga*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

Mullins, Edwin, “The other – and unnecessary – Eden”, *The Sunday Telegraph*, em 9/3/1969. Utilizado a partir de *Catalogue Raisonné*, Hélio Oiticica, nº 0807.69 –p.1.

Oiticica, Hélio, *Catalogue Raisonné*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Hélio Oiticica, 2000.

Braga, Paula, *Quantas vidas tem a arte*, in Hélio Oiticica, *Museu é o Mundo*, São Paulo, Itaú Cultural, 2010, pp. 92-143.

77 Apesar de Ninhos, Parangolés e Édén se constituírem como trabalhos individuais, no conjunto organizado da galeria transformam seu status e sua condição, caracterizando galeria e obras em uma única instância.

“TEATRO CALLEJERO” Y “PERFORMANCE URBANA”.

Dos maneras coyunturales de hacer arte público en democracia

María Laura González
CONICET-UBA-GETEA

Este trabajo se propone analizar dos formas de intervenir el espacio público desde el arte teatral. La primera, refiere al “teatro callejero” de índole más tradicional, y la segunda, a la “performance urbana”. Ambas expresiones teatrales convivieron en la misma ciudad de Buenos Aires, luego del advenimiento democrático de 1983, pero supieron acuñar características disímiles. Por ello se intentará observar los procedimientos estilísticos de cada una (apropiación de técnicas circenses, utilería y vestuario empleados, inclusión o no de textos dramáticos, entre otros aspectos relevantes) bajo la ejemplificación de dos grupos correspondientes: el “Teatro de la Libertad” y “La Organización Negra”.

Asimismo, se tomará como eje central de análisis la apropiación del espacio público, y por consiguiente, el lugar que adquiere el transeúnte/espectador, respectivamente. Pasemos, entonces, a definir cada una.

El teatro de calle, más convencional

¿Qué entendemos por “teatro callejero” o “de calle”? En primer lugar, haciendo un recorrido epistemológico del término, más a modo de estado de la cuestión sobre su problemática, podemos decir que resulta observable cómo en diversos lugares, y en diferentes épocas, la preocupación por producir este tipo de arte ha sido recurrentemente manifiesta. A simple vista, podemos considerar al término como aquel asociado a lo contra-hegemónico, con un teatro de tinte más político.

Por otra parte, la práctica escénica callejera data de tiempos remotos, ya que encontramos teatro en espacios públicos, incluso en el Medioevo. Por aquel entonces, trovadores, juglares, se reunían en espacios abiertos, frente a los edificios eclesiásticos, más precisamente las iglesias, para realizar sobre la plaza principal del pueblo, un teatro más ligado a lo profano o popular. Los carromatos de las ferias, los carnavales, todo aquello que estuviese más cerca de la gente, por fuera de cuatro paredes institucionales, parecía que generaba una ceremonia más convocante y ligada a un teatro de rito y comunión; que dependía, únicamente, de las simples ganas de querer mirar y no del poder acceder con una entrada o por pertenecer a cierto grupo. En aquel entonces, dentro de las iglesias, los autos sacramentales instruían al igual que las pinturas de la época, a fieles que no sabían leer o escribir. Mientras que por fuera, la creación pasaba por la diversión, lo lúdico y no tanto por la cuestión didáctica. La simultaneidad de las escenas montadas en andamios en plazas como las ventanas o balcones transfor-

mados en palcos, generaron otros modos de mirar teatro, durante aquel periodo. De esta manera, podemos decir que algunos rasgos del teatro medieval estuvieron en la alternancia o co-habitación entre lo profano y lo religioso, según el lugar empleado. Más tarde, en el Renacimiento, podemos recordar un “teatro de corte”, pensado para y por el Rey; el cual también disponía del empleo de espacios abiertos, como parques o jardines de los palacios reales aunque, claramente, en ellos la visión era más bien restringida: invitados del Rey, es decir gente aristocrática. Mientras tanto, la posibilidad de tener espacios cerrados, destinados al quehacer teatral ya comenzaba a aparecer como inquietud. Muestra de ello, fue el teatro Isabelino y sus construcciones espaciales como el Globo.

Pero sigamos avanzando, porque llegando al siglo XIX, las imponentes construcciones edilicias, producto de la planificación de las grandes ciudades, también tuvieron resonancias en lo teatral. A medida que la actividad fue cobrando valor dentro de lo institucionalizado, con lugares destinados a su quehacer, cada vez más notorio resultaba quienes se oponían a esa infraestructura dada. Estos espacios construidos fueron modificando las técnicas de actuación, las convenciones de recepción, entre otros aspectos. Los grandes teatros, albergaron a las compañías teatrales, filodramáticas, donde el tipo de obras representadas estaban más ligadas al entretenimiento, a un teatro burgués, melodramático. Sin embargo, esto mismo fue reacomodándose a partir de las técnicas stanislavskianas de actuación, que requerían de un registro más realista, menos exagerado, tratando de trasladar la realidad al escenario. Sobre este mismo tipo de teatro mimético, “realista”, hubo quienes se opusieron por la aparente pasividad que competía al espectador. Autores y directores tales como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Meyerhold, fueron algunos de los que intentaron otros métodos, imprimiendo a la escena una mayor actitud crítica sobre lo que se representaba, siendo los orígenes de un teatro político singular⁷⁸.

Adentrados en el siglo XX, la revolución teatral ya habitaba dentro de los propios espacios, y mientras tanto, por fuera de ellos, las técnicas y la política continuaban desarrollando nuevas vetas.

El teatro de calle, entonces, quedó más ligado a parques o plazas, donde la acción teatral quedaba más ligada a grupo periféricos que adoptan estos espacios recreativos, como lugares contra-hegemónicos.

Ahora bien, volvamos a la pregunta inicial, ¿qué entendemos por teatro de calle más tradicional? Haciendo un recorrido por diferentes autores que han estudiado la temática, observamos que cada uno le imprime al término algunas características. Según Cruciani y Falletti (1992: 17): “Teatro se hace en los mercados, en las ferias, en los patios, en los espacios de reunión de la comunidad; se hace dentro de las iglesias, en lugares de culto religioso, en los atrios, en las plazas, en las calles, en patios y corrales, etc.”. Estos autores no consideran que cualquier teatro hecho al aire libre puede ser considerado bajo el término “de calle”, sino que son bastante estrictos con la defi-

78 Ya en 1915 Piscator teorizaba sobre el poder del teatro, a partir de la Primera Guerra Mundial; algo que continuó con las sucesivas revoluciones, contrarrevoluciones y más procesos históricos donde el teatro se hizo oír.

nición. Además determinan ciertos módulos representativos que se deberían dar en toda representación “de calle”: “La más difundida es la procesión, que surge de la secuencia ordenada de imágenes y de acciones” (1992: 18). Asimismo, agregan que existe una “dramaturgia, técnicas interpretativas, uso del espacio y un lenguaje teatral (...) debe ser entendido no como un transferir al espacio exterior modos y personas del teatro sino como una situación distinta de teatro (1992: 18-19)”.

Por otro lado, comparten con otros autores la consideración que ha tenido este tipo de teatro dentro de la historia del teatro universal, y sobre ello opinan que (1992: 19):

“la reflexión sobre el teatro, la conciencia cultural que se tiene y aún aquella del oficio, ha reducido al teatro de calle casi a un “teatro menor” (un juicio con sabor a siglo XIX). Mezclando en una única inferioridad todos los modos y niveles del teatro de calle. Así es como el teatro de calle aparece cada tanto en la historia de la cultura teatral o se confunde, de alguna manera ennobleciéndose, con la teatralización de la ciudad”.

Vemos, entonces, que algunas características se acarrean desde hace tiempo. Por otro lado, le adjudican a la clasificación rasgos estilísticos de persuasión y comunicación, donde lo político supo desarrollarse con gran internacionalismo⁷⁹. Ahora bien, ellos marcan un rasgo interesante: aluden a la fiesta como origen del teatro; y notan que este tipo de teatro es retomado en las manifestaciones artísticas callejeras de diferentes épocas.

Entre otros teóricos que han estudiado esta clasificación, se encuentran André Carreira y Antonio Vargas (2009: 87) quienes definen al teatro de calle como aquel que: “nace, de alguna forma, del “asalto” a la silueta urbana por parte de los artistas que insisten en hacer del espacio público un sitio para lo lúdico, y así politizan la calle por medio del abordaje del arte”. En ellos ya aparece una intención por nombrar el espacio público como aquel que logra ser resemantizado por la ficción que irrumpe.

Además, entre los lugares sobre los que analizan y estudian este fenómeno y prácticas, se encuentra Brasil, donde ubican a los “incipientes espectáculos callejeros de teatro militante” hacia fines de los sesenta, que revivió su impulso con el término de la dictadura en los ochenta (2009: 87). Desde allí advierten una transformación en lo que refiere a su propia concepción, al entender que el término se despolitizó, de algún modo, al salir a buscar nuevos diálogos con los sentidos del espacio urbano. Carreira y Vargas consideran que, aunque los orígenes de esta manifestación teatral pueden ser vinculados al carnaval brasileño, su dimensión es de menor alcance; y como una “forma espectacular marginal [...] tendría una potencia provocativa, y por eso podría ser visto como una chispa que busca introducir un desorden que no puede llegar a realizar” (2009: 90). Sin embargo, aunque no llegue a alcanzar la dimensión de descontrol del carnaval, sí propone una invitación a participar de la creación momentánea de un

79 Ellos mencionan (1992: 47) diferentes grupos tales como: El teatro del Proletkult, del Agitprop [donde eran niños actores de la revolución soviética (1992: 45)], las fiestas conmemorativas de Evreinov, el Octubre teatral de Meyerhold, entre otros.

nuevo orden (2009: 91). De esta manera, teatro de calle une fiesta con carnaval, y una diversión lúdica implícita.

Por otro lado, Carlos Álvarez-Ossorio, director de la Compañía española Cámara Negra (2007: 59-62), considera que el teatro de calle es aquel que se desarrolla fuera de los teatros y que va al encuentro del espectador. Su visión es más abarcativa. Para ellos el público “que pasa por la calle tiene que ser captado por la ceremonia, que tiene que ser capaz de despertar su interés para que el ciudadano pare su camino. Si no seguirá delante, y no se detendrá ni cinco minutos. Es pues, una situación límite para teatro (2007: 62)”.

Ahora bien, luego de esta breve genealogía e historia sobre el teatro realizado en otros espacios, nos interesa focalizar su práctica en Argentina, dentro de un periodo de advenimiento democrático, para luego analizar su contemporaneidad con la otra clasificación a la que nos remitimos, la performance urbana.

Tomamos como eje de este tipo de teatro al grupo Teatro de la Libertad, surgido a partir de diciembre de 1983 y que supo extender su actividad hasta principios de la década del noventa. Su director, Enrique Dacal, comenta que este tipo de teatro compete a “todo teatro no realizado en un recinto teatral propiamente dicho (2006: 13)” pero que “basa su especificidad en las más amplias destrezas que pueda desarrollar el actor (2006: 16)”; y donde la realidad más que ser imitada debe ser interrumpida, con la energía extracotidiana que los actores porten. Según él, la acción callejera está íntimamente vinculada con una puesta en escena de la memoria, ya que considera como objetivo “crear y difundir un teatro cuya forma y contenido apuntara a reconstruir una verdadera identidad popular (2006: 22)”.

Asimismo, Dacal sintetiza algunos puntos claves del evento: un anunciador ruidoso que prepare al público, una rueda o ronda en la calle, técnicas de circo y radioteatro presentes en los actores capaces de convocar a la gente a partir del humor y del impacto visual, y bajo un mensaje o discurso cultural popular, entendido como aquel reconocible por todos. En este sentido, el teatro callejero resultaría politizado no sólo desde lo formal sino también desde el plano de contenido. Temáticas que rescaten la memoria popular, la memoria del propio teatro, volver a ciertas fuentes pasadas, desde un procedimiento más cercano a la gente, y de algún modo como instrumento educativo dentro de un contexto clave a nivel socio-político.

De todas formas, el Teatro de la Libertad actuó como consecuencia de este cambio socio-político, y llevó a calles de Buenos Aires, y plazas su teatro de tinte más tradicional, retomando obras nacionales o relatos de personajes populares⁸⁰. Asimismo, Héctor Alvarellos, integrante de aquel grupo, que también teorizó en torno a dicha labor, opina que la cantidad de grupos surgidos luego del advenimiento democrático, puede ser leída como una manera de hacer referencia al espíritu de una época⁸¹.

80 Nos referimos a la versión realizada sobre *Juan Moreira*, obra tradicional y fundacional de la historia del teatro argentino, escrita por Eduardo Gutiérrez. Como así también a la interpretación de la recreación del personaje popular Heroico Bairoletto.

81 En su libro sobre teatro callejero (2007) menciona a los doce grupos que en 1988 conformaban el MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular): Agrupación humorística La Tristeza; Compañía teatral El arco iris enojado; Centro de investigaciones titiriteras; Diabolumundo; Cooperativa teatral Rayuela; Grupo de teatro Catalinas Sur; Grupo de teatro Encuentro; entre otros (2007:43).

Lo que nos interesa relevar de las obras realizadas por el Teatro de la Libertad es que éstas intentaron rescatar los orígenes del teatro nacional argentino, así como también recuperar técnicas de actores populares. Tal como Dacal lo menciona, las técnicas empleadas han provenido del circo criollo, en su mayoría, donde la convocatoria del público transeúnte consistía en llamarlos a partir de la figura de un presentador, quien en varios casos, también relataba la acción mientras transcurría la ficción. Zancos, malabares, acrobacia eran puestas en juego para atraer y convocar a la gente paseante. Por otro lado, los días empleados para llevar adelante sus funciones fueron, en su mayoría, fines de semana, donde los lugares intervenidos tenía que ver con espacios recreativos, de paseo, tales como esquinas cercanas a ferias, parques y plazas. La propuesta del grupo se ubicaba en el barrio de San Telmo, más precisamente en la esquina de Humberto Primo y Defensa, cerca de la feria callejera de los domingos. De esta manera, recuperar, ocupar y accionar de manera políticamente teatral aquel espacio público segado durante la dictadura era el mensaje acarreado. Y en esa acción política ya se veían las consonancias directas con el contexto democrático. De tinte más lúdico y de entretenimiento, el Teatro de la Libertad, tal como su nombre lo indicaba, reivindicaba la tradición teatral y la memoria. Hablaban a todo público de valores, de símbolos, de acciones relacionadas con un pasado que era necesario rescatar bajo el polvo que la dictadura militar se había preocupado por sepultar. Eran artistas, eran actores, que ahora volvían a tener voz y voto, y mediante ello se hacían cargo de un mensaje artístico social, capaz de involucrar, convocar y entretener a toda la familia, es decir, dedicado a los más grandes, pero sobre todo al público infantil. Desde un mensaje capaz de ser “entendido” por todos, mediante formas circenses, juegos de lenguaje, cierta comicidad, el tipo de arte teatral evocado estaba relacionado con la idea de mito, de reunión. Y es por ello, que vincular a la idea de “fiesta” en tanto celebración y comunión entre artistas y paseantes, resulta más que potable. Vestuario circense, cómico, con máscaras o media-máscaras, para acrecentar ciertos rasgos del rostro; pelucas, entre otros elementos. Momento en el que la ronda posibilitaba un tiempo otro y daba a la ciudad una forma de escenario. Lo lúdico, entretenido, festivo, divertido, se mezclaban, entonces, con la elección política de no hacer teatro “puertas adentro”, sino mediante la democratización de la vereda como espacio común de y para todos. Asimismo, dicha elección del fin de semana, permitía que fuesen menos automóviles los que transitasen por la calle elegida. Dando lugar a una política que se traslucía como una manera de expresarse sin tener que cobrar entrada, ser aceptado en una sala o funcionar con un dispositivo material/estructural edilicio planificado previamente. En este sentido, el único factor determinante del desarrollo de la acción era el clima. Puesto que si llovía no había función. Y si esta se llevaba a cabo, la retribución de los artistas consistía en el paso de mano en mano de una gorra, donde se depositaba (a voluntad) el dinero con el que se quisiera colaborar.

Según lo hasta aquí expuesto podríamos considerar a este tipo de teatro callejero como aquel que:

- Se desarrolla con un tinte más tradicional, o convencional afuera de los teatros.
- Delimita su espacio de acción, llamando al público, avisando de la eminente ficción por acontecer.
- Busca crear empatía con el transeúnte y le propone suspender su andar para mirar y compartir un momento teatral.
- Presenta estructura dramática: inicio, nudo y desenlace.
- Propone personajes, cuyo vestuario, maquillaje y utilería definen cada rol.
- El público participa formando una ronda.
- Despliega formas con recursos eminentemente teatrales: Circo, acrobacia, buena dicción son puestos en juego para llamar la atención.

La *performance* urbana

Pasemos entonces a definir una *performance* y veamos ¿por qué consideramos esta labor como estéticamente disímil a la del teatro de calle del Teatro de la Libertad?

En principio, tratando de esclarecer algunas dudas en torno al concepto y, siguiendo a Klein podríamos decir que:

“Como eventos, las *performances* culturales en las ciudades posindustriales se han convertido en un distintivo esencial de la experiencia urbana. La teatralización de lo social también ha provocado una escenificación del espacio urbano, en el curso del cual el espacio público se conforma y vive como lugar teatral” (2008:151).

Ahora bien, resulta difícil encontrar una unívoca acepción. Por ejemplo, en el diccionario teatral de Patrice Pavis la *performance* es definida como:

“Expresión que podríamos traducir como “teatro de las artes visuales”, apareció en los sesenta [...] Sólo llega a la madurez en la década de los ochenta. La *performance* asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine [...] Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El performer no debe ser un actor que interpreta en papel sino, sucesivamente, un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (Pavis, 1998)⁸².

Asimismo, Richard Schechner junto con el Living Theatre en los setenta experimentaron la posibilidad de llevar adelante este tipo de teatralidad en espacios dados o

“hallados”. Pero más allá de ponerse en práctica, el término continúa siendo discutido y retomado por otros autores tales como Diana Taylor, Julia Elena Sagasetta, Antonio Prieto, Ileana Diéguez Caballero, entre otros. El ser efímera, como el teatro, con límites confusos respecto de otras artes como la plástica, la danza, el teatro ritual, la *performance* habilita una liminalidad entre arte y vida que escapa de la institución arte. Algo contra-hegemónico, como el teatro de calle.

Desde aquellos autores, podemos observar que el término acuñado en los sesenta, a partir de las neo-vanguardias, con los *happenings*, hasta el periodo que nosotros aquí estudiamos, ha ido evolucionando. Sin embargo, y a pesar del paso del tiempo hay elementos inherentes que se mantienen tales como la importancia depositada en el cuerpo del actor y la relación establecida o pretendida con el espectador, donde la sorpresa, la imprevisibilidad, el impacto o interés en el público son parte de la cuestión. Y en este caso se ubicaría las *performances* urbanas de La Organización Negra.

Ahora bien, hablamos de *performance* urbana, porque notamos cierta intención de interrelacionar el suceso artístico con su espacio/contexto: la ciudad. Ver la ciudad de otra manera. Es decir, como una irrupción del orden dado, en tanto hecho político o acción. Una manifestación estética que -dirigida a una ciudadanía interpelada- empleaba como primera instancia “*el recurso escaso*” de la “atención” correspondiente a los paseantes. Una manifestación que “se” adaptaba “al” espacio dado, a sus coordenadas de percepción, y no a la inversa. Ahora el espacio era el que determinaba las posibilidades de acción. Porque como señala David Gutiérrez:

“En la sala se aprovecha mucho el silencio, la concentración del espectador, la seguridad técnica que ofrece el espacio y que los espectadores hayan acudido deliberadamente. En la calle se aprovecha lo espontáneo, la ocasionalidad del espectador, la ruptura de la cotidianidad y todo lo referente a la imprevisibilidad” (2006: 18).

Esta característica también sería compartida con el teatro de calle antes analizado. Ahora bien, en el caso concreto de LON, el espacio público era intervenido para interpelar directamente a un sujeto: el transeúnte. Sobre la atención de este personaje urbano planificaron sus intervenciones y desarrollaron modos de convocar su percepción adormecida. A diferencia del teatro callejero tradicional, este grupo no convocaba a la gente, sino que la sorprendía intempestivamente. La búsqueda por el *shock* era la clave para adjudicarle a esa acción *performática* su correspondiente teatralidad. Pasaban por la calle, vestidos, maquillados, de manera cuasi cotidiana, pero con algún rasgo que indicara cierta teatralidad. Según cada ejercicio callejero, LON proponía una “representación” que se mezclaba, de algún modo, con la realidad. Un hilo muy fino, un limen poco claro, las separaba. En este sentido, la intención artística de LON era la de generar una conciencia sobre esos espacios transitados de manera adormecida, y mediante la acción teatral, otorgarle nuevos significados a ese espacio intervenido.

Intervinieron la ciudad entre 1984 y 1989, pero el periodo que nos interesa tomar son los primeros años luego del advenimiento democrático, 1984-1985. En ese entonces,

los espacios públicos que eligieron fueron: la calle Florida (para “El chanchazo”, 1985 y “La procesión o el paseo papal”, 1985), la esquina de Corrientes y Florida para los “Congelamientos”, “Fusilamiento” y el “Vomitazo”, y la esquina de Santa Fe y Callao para los “Encadenamientos”.

En cada una de estas intervenciones iniciales, LON generó un “uso disruptivo” del espacio público que lo convertía “efímeramente en otra cosa” (Aguilar, 2004). De pronto, la mirada desinteresada de los transeúntes se vio momentáneamente interrumpida por dichos teatristas que salieron al encuentro de las estructuras edilicias urbanas, explorando nuevas maneras de habitarlas⁸³. En una de ellas accionaban en grupo, cruzando cotidianamente la calle, y de pronto vomitaban (yogur) sobre el parabrisas de los autos estacionados en el semáforo; en otra, enfermos, parapoliciales, corrían entre la gente con una camilla, cuyo paciente por atender era un maniquí con cabeza de choncho; otra se trató de una procesión papal, que seguían unos personajes empetrolados, nacidos de bolsas de residuos depositadas en la vereda de una peatonal muy concurrida. Durante la intervención, la semantización espacial se mezclaba, no sólo por la simultaneidad que generaba la acción, sino por los distintos enfoques temporales que convivían durante la misma. En el imaginario urbano, aquel sentido cotidiano que los transeúntes formulaban sobre ese espacio, se veía momentáneamente suspendido, para actualizar otros sentidos desprendidos por la acción representada. Podemos decir que, la propuesta artística, entonces, alcanzaba un nivel simbólico infinito de interpretación incalculable. Porque más allá de que el lugar que los convocaba imprevistamente como espectadores fortuitos era el mismo, resultaba ser una “configuración instantánea de posiciones”, donde la ocupación común no impide la coexistencia de significaciones y elementos simbólicos diferentes (De Certeau, 2007: 129). Ámbito donde se supone el anonimato, y donde el posicionamiento de “roles” crea identidad, allí, en los espacios públicos, LON propuso un juego diferente, modificando la percepción de lo circundante, animando a una suerte de re-descubrimiento por sobre lo conocido. Ya no hay lugar para la alienación, cuando lo auditivo convoca y sorprende. Por ello entendemos que las *performances* callejeras de los ochenta permitieron instaurar un tema público en la esfera social, tema de participación ciudadana que a nivel político se intentaba despedregar. Pensadas como “amnesia” y “memoria”, en tanto acontecimientos colectivos, los integrantes de LON reconocen (hoy en día) que tuvieron que transitar una etapa donde existía un pasado dialéctico, con dos partes. Una para olvidar y de esa manera seguir adelante; y otra, que de ninguna manera se podía sepultar, sino sobre la que era precisa la denuncia y la resistencia.

Coyunturalmente simultáneos con Teatro de la Libertad, LON intentaba restituir la mirada sobre esos espacios públicos cegados durante la dictadura. Mirar al otro, crear complicidad, sorpresa, no temor. Sino formas de hablar del pasado reciente desde la imagen corporal puesta en juego. Es decir, sus trabajos cargados de cotidianidad, de metáforas, de fricción con el espectador intentaron de algún modo devolverle a la

ciudad parte de aquella voz perdida en la dictadura. Y siempre desde la *proxemia* suscitada en los cuerpos transeúntes, mediante la anulación de la palabra hablada. Tan sólo con la imagen, el movimiento, la música, capaces de transformar brevemente un fragmento de la ciudad.

Podríamos sintetizar a las *performances* urbanas de LON como aquellas que:

- Se ligaban a los *happenings* de los setenta y a la relación arte-vida instaurada en las vanguardias históricas. Liminalidad indefinida entre ficción y realidad.
- Sin historia narrativa o personajes, sino simplemente pretendían que el acontecimiento sucediese. Sin argumento, atisbaban tan sólo un desarrollo.
- El cuerpo del actor *performer*, capaz de narrar por sí solo, en tanto materialidad escénica. Sin palabra hablada.
- Teatralidad sorpresiva, que no avisa, e irrumpe en el espacio escénico del público convocado. Sin ronda, sin separación entre actores y espectadores.
- Propone una relación más directa con la urbanidad intervenida, logrando que se la vuelva a mirar. Yuxtaposición visual fundamental para crear nuevos sentidos sobre lo urbano.
- Se muestra eminentemente “contextual”, donde el espacio elegido no es casual y determinante para la obra realizada.
- Imprevisibilidad de reacción en el público: rechazo, empatía, distancia, etc.

Conclusión

Hemos visto como en ambos casos, la figura del espectador y las coordenadas de percepción involucradas, han sido ampliadas para la expectación de cada suceso (Pérez Royo, 2008: 13). En este sentido, la atención no sólo se orientaba hacia la escena construida, sino que indefectiblemente, también era condicionada por el espacio circundante, donde teatro, espectador y espacio compartido tienen incumbencia fundamental.

El espacio público, en ambos casos, resulta condicionante y determinante. Posibilita determinados transeúntes, y diferentes locaciones de espacio-tiempo dentro de la urbe cotidiana. Para el caso del Teatro de la Libertad, las esquinas durante el fin de semana, se convertían en el espacio escénico/domicilio elegido para instalar las rondas y convocar a los paseantes. Mientras que las calles peatonales del micro-centro intervenidas por LON eran sorprendidas por la acción suscitada sobre los oficinistas trabajadores en horas picos en días hábiles. De un modo u otro, ambas manifestaciones, generaron la posibilidad de acceso a espectadores no usuales, “no domesticados” (Pérez Royo, 2008: 18), cuyo contexto de advenimiento democrático, de recuperación de derechos ciudadanos, de libertad de expresión artística, permitía que hubiese arte por todas partes. Algo que resultaría disímil a lo actual porque si bien continuamos en democracia, el espacio público está cada vez más saturado por la polución visual, más reglado y queda poco lugar para lo lúdico o contra-hegemónico: “Hoy en día [...] los urbanistas, los legisladores quienes diseñan las plazas públicas las rellenan de bancos, papeleras, farolas y fuentecitas cuya función “estética” –aseguran– impide la celebración de grandes eventos” (Mas, 2006: 9).

Por otro lado, la imprevisibilidad o lo accidental emergente en cada una de las dos

formas teatrales estudiadas, juegan un rol esencial al tratarse de espacios públicos. Coincidimos con Pérez Royo al establecer que, a diferencia del espacio teatral cerrado, la intervención de un espacio abierto y público, como la calle “constituye una trama, un espacio repleto, escrito previamente por las trayectorias y los movimientos de los transeúntes que lo han recorrido”, por lo que en vez de apoyarse sobre un espacio vacío de cualquier escenario, se trata de un “espacio lleno, dotado de una serie de significados sedimentados a lo largo de su evolución” (2008: 27). Y es de esta manera que tanto el “teatro de calle” más tradicional, como la “*performance* urbana” constituyen sobre la ciudad intervenida un nuevo texto, capaz de reformular y adquirir nuevos otros significados, y todo esto “a partir de un juego con sus propiedades emocionales, geométricas y cinéticas” (Pérez Royo, 2008: 27). Así, toda obra teatral entendida en clave de “arte público” podría considerarse como un hipertexto de esa ciudad, como posibilidad de diálogo entre los transeúntes circundantes y artistas creadores, y como una manera más de leer sobre ella su dimensión estético-simbólica de orden inmaterial que co-habita con lo tangible arquitectónico que percibimos a diario. Porque para apreciar estas obras que juegan con la figura y el fondo, con telón de fondo y el escenario, es necesario percibir desde otra óptica aquello que nos rodea y nos contextualiza a diario.

En definitiva, estas prácticas nos permiten pensar en arte, reflexión, diálogo, estética, o en el simple acto de “mirar” aquello que acostumbramos simplemente a transitar.

Referências

Alvarellos, Héctor, *Teatro callejero en la Argentina, de 1982 a 2006*, Buenos Aires, Asoc. Madres de Plaza de Mayo, 2007.

Álvarez- Ossorio, Carlos, “El lugar del teatro” en *Revista ADE Teatro*, No. 116, Julio/Septiembre, 2007.

Carreira, André y Antonio Vargas, “Teatro en la calle como performance invasora” en Pellettieri, O. (edit.), *En torno a la convención y la novedad*, Buenos Aires, Galerna, 2009.

Cruciani, Fabrizio y Clelia Falletti, *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*, México, Gaceta, 1992.

Dacal, Enrique, *Teatro de la libertad: teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los '80*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2006.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

González, María Laura, “Relatos artísticos latentes” en “Artes escénicas” de *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, No 9, Noviembre, 2010.

“Formas de explorar lo cotidiano: astillando la realidad” en “Praxis urbanas” *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, No. 3, Diciembre, 2007.

Gutiérrez, David, “Los artistas cuentan” en *Ciudades que danzan*, citado en Pérez Royo, Victoria (ed.) (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.

Klein, Gabriele, “La ciudad como escena” en Victoria Pérez Royo (ed., trad.), *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2008.

Mas, Pascal, *La calle del teatro. Claves para entender el teatro de calle actual*, Hondarribia, Hiru, 2006.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 2000.

Pérez Royo, Victoria (ed., trad.), “Danza en contexto. Una introducción” en *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2008.

Sagaseta, Julia Elena, “Políticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino” en Osvaldo Pellettieri (Editor), *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)* Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Fundación Roberto Arlt, 2000.

“O GUARDA-CIRCO”

e a Performance Clownesca nos Espaços Públicos de Florianópolis – SC

*Raquel Guerra
Laédio José Martins
UDESC*

O artigo trata do espetáculo “O Guarda-Circo”, do coletivo Ateliê do Comediante, de Florianópolis – SC, e da análise sobre a proposta cênica da ocupação de espaços públicos pela figura do Palhaço. “O Guarda-Circo”, espetáculo em foco, brinca com os clássicos circenses, como a corda bamba, o coelho da cartola, os cavalos amestrados, o globo da morte, entre outras atrações que são anunciadas. É nesse contexto, que alude à chegada do circo à cidade, que atores sob pernas-de-pau e bicicleta dão início à peça e convidam o público a assistir e participar.

O âmbito artístico – campo de investigação e contexto analisado por este artigo – refere-se ao projeto de montagem “O Guarda-Circo” – proposta cênica sobre a qual se avaliam os objetivos desse trabalho artístico em estabelecer um vínculo com os espaços públicos, bem como os resultados parciais alcançados até o momento. Alguns tópicos serão elucidados, a saber: quais os recursos estéticos utilizados pelos atores? De que forma a dramaturgia criada dialoga com a concepção da proposta cênica? Como a figura do Palhaço está exposta e como foi pesquisada nesta montagem?

A ‘invasão’ da arte do palhaço em espaços onde a população circula como ruas, praças, escolas e calçadas, assim como os recursos e o tratamento artístico utilizado pelo grupo são revisados. A análise sobre o “O Guarda-Circo” confronta a proposta de montagem indicada pelo coletivo teatral e o atual estado de desenvolvimento deste projeto. Tal confronto está embasado nos registros do processo de elaboração/construção do projeto artístico “O Guarda-Circo” (fotos, vídeos, cadernos de ensaios, atas de reuniões, apresentações públicas).

Nesse contexto, o artigo questiona: de que forma a performance clownesca apresentada na rua possibilita a descentralização do acesso à cultura na cidade? É possível pensar numa “democratização cultural” a partir da intervenção circense em espaços públicos, como praças e escolas? Quais implicações destes distintos locais? Como a montagem está relacionada à proposta cultural do coletivo? Tais aspectos também são analisados pela relação centro-periferia, uma vez que um dos objetivos artísticos do projeto do Ateliê do Comediante é a difusão da cultura teatral/circense nos espaços públicos dos bairros mais distantes do centro de Florianópolis.

Vale a pena ressaltar que, enquanto projeto artístico do coletivo, “O Guarda-Circo” se põe a favor do uso dos espaços públicos pelas práticas artísticas de caráter clownesco, e mais, o benefício da população - que recebe as manifestações artísticas - está em igual valia e medida, em favorecimento dos diversos artistas que se vêem impossibilitados de praticar sua arte/ofício nos espaços públicos - por conta da carência, da indisponibilidade e, inclusive, da proibição.

Disso se evidenciam fenômenos contraditórios, cujos extremos apontam, de um lado, para os artistas diante de semáforos como único espaço de renda de seu ofício e, de outro, à administração pública proibindo tais manifestações nos locais que são, a priori, públicos. Como exemplo, em 2009, ocorreu em Florianópolis um fato recorrente em outras cidades brasileiras: um órgão público (no caso a prefeitura municipal) decretou uma medida coadjuvante que proibiu os artistas/malabaristas de trabalhar no semáforo. Em 2010, a Avenida Paulista, em São Paulo, também adotou esta medida contra a prática dos artistas de rua. De lá pra cá, manifestações artísticas colocam-se diante do caso, a favor da arte e da rua, conforme Napolini (2011) que comenta sobre um documento em prol desta questão:

“O documento é assinado pelo Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura, ou seja, trata-se de um documento oficial, o que é relevante e revelador, considerando-se que algumas das iniciativas de cerceamento da atividade artística nas ruas vêm de prefeituras e órgãos afins. O conselho afirma entender ‘que as artes nas ruas e praças contribuem para que a relação dos cidadãos com sua cidade seja mais afetiva, emotiva e solidária’, reconhecendo a ‘importância dos herdeiros dos antigos saltimbancos, que enchem de sons e alegria as ruas e praças de cidades por todo o mundo’ (Napolini in Diário Catarinense, 16/04/2011).

Na época a atitude autoritária advinda do próprio setor público da cidade mobilizou artistas em prol da liberdade de expressão e ocupação dos espaços públicos. Amir Haddad, diretor de teatro do grupo “Tá na Rua” se pronunciou no Jornal Folha de São Paulo com a seguinte declaração:

“A medida me assusta e me deixa com medo. A rua é um dos únicos caminhos livres em que o ser humano pode se manifestar” [...]. *Eles (a prefeitura de Florianópolis) deveriam estimular essa atividade e pensar em formas de ajudar o artista a evoluir, a descobrir sua aptidão. O que se aprende na rua não poderia ter sido apreendido em outro lugar*” (Haddad apud Balza).

Amir Haddad também coloca que, no Brasil, há uma tendência a tornar a arte cada vez mais pública e que, portanto, a atitude tomada pelo setor público, em proibir a manifestação artística na rua, está em desacordo a esta tendência artística.

Esta digressão quer evitar qualquer apologia ou reacionarismo frente ao fato. Pois a intenção, ao expor tal exemplo foi somente evidenciar a urgência de mover um olhar

para a espacialidade pública, e adotar uma postura artística. Nesse sentido, o projeto “O Guarda-Circo” alude ao circo que chega à cidade, tanto a dramaturgia que anuncia a trupe e convoca o público, quanto a intervenção dos atores objetivam trazer ao local público os rastros do riso e da brincadeira circense.

O Guarda-Circo é um projeto de montagem resultante da pesquisa prática do Ateliê do Comediante que foi desenvolvido entre junho de 2010 à dezembro de 2010 e será retomado no segundo semestre de 2011. O coletivo de artistas conta com a participação de oito membros que se envolvem direta ou indiretamente nos trabalhos. O projeto “Guarda-Circo” contou com a participação de cinco integrantes.

Ressalte-se que o envolvimento dos integrantes não adequa a nenhum tipo de dedicação exclusiva à pesquisa ou remuneração pela mesma, tendo paralelamente outras atividades artísticas e docência. O processo de montagem do espetáculo desenvolveu-se em geral semanalmente, com 2 ensaios de 3 horas cada. A estrutura do espetáculo foi organizada em torno da alusão ao números circenses. A dramaturgia do espetáculo é inspirada num roteiro onde um apresentador anuncia grandes números que resultam sempre no fracasso. Os figurinos foram mantidos de acordo com a identidade de cada Palhaço – uma vez que antes de reunirem-se, os integrantes obtiveram formações distintas na arte do palhaço. A cenografia comporta um guarda-sol que foi reestruturado para aludir à lona circense e a sonoplastia traz sonoridades tradicionais dos picadeiros. Observa-se que todo espaço é criado para criar um simulacro do circo, no qual o palhaço é o artista principal.



Apresentação pública do “Guarda-Circo” no espaço público da UDESC

Além dos ensaios, o coletivo realizou laboratórios na rua que fizeram parte da pesquisa de atuação. O fato de o espetáculo estar em processo e das experiências junto ao público conter o caráter de laboratório não permitem uma análise de recepção da proposta junto ao público. Todavia, o trabalho de montagem do Guarda-Circo apresentou resultados na medida em que se avaliam o processo de criação de espetáculo e as intervenções e apresentações públicas do ponto de vista da atuação.

A avaliação do projeto é feita com base em fotos, vídeos, anotações e apresentações públicas. Contudo, o Guarda-Circo está longe de ser um espetáculo finalizado, a pesquisa de um semestre conduziu o coletivo a um esboço, que precisará ser dialogado de maneira mais intensa/frequente com o público. Após um semestre de pesquisa e criação, o projeto encontra-se em fase de viabilização da produção do espetáculo.

O espaço público concebido pelo coletivo está em dois âmbitos: a escola e a praça/rua. Em relação ao primeiro, o projeto direciona-se a formação de público e acesso cultural no âmbito educacional, assim como objetiva a intervenção da arte sobre estes espaços públicos educacionais carentes de manifestações e pesquisas no campo da arte. Quanto ao segundo espaço, a rua e a praça, colocam-se como locais que marcam a origem das práticas cômicas, um lugar por excelência dos sátiros, mimos e saltimbancos.

Nesse contexto nos serve a referencia de Bakhtin sobre a cultura popular na idade media e no renascimento, ao compreender a cultura do riso ligada às formas de compreensão do mundo. Para falar da intervenção do riso sobre os espaços públicos da cidade, especialmente ruas e praças, exponho a reflexão de Bakhtin sobre o riso:

“A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (Bakhtin, 1993, p.57).

Hoje, deslocados do tempo cultural analisado pelo autor, sobre a relação do riso e da praça pública, surgem lacunas quanto novas formas de se relacionar com este espaço, a praça, que adquira cada vez mais as conotações do urbano e, neste caso, como a linguagem clownesca interage neste espaço?

O guarda-circo utiliza-se de pernas- de – pau, acrobacias e bicicleta, elementos comuns nas manifestações teatrais de caráter clownesco e/ou circense, mas também elementos recorrentes nas práticas do teatro de rua a partir da década de 70. Como criar novas relações com o espaço público da rua e da praça com uma linguagem tradicional como a do palhaço e do circo?

Longe de responder as questões, o projeto empreendido pelo Ateliê do Comediante objetiva dar continuidade à pesquisa e encontrar na interação com o próprio espaço as soluções para a questão.

Segundo André Carreira (1999) ao investigar as origens e paradigmas do teatro de rua no Brasil, principalmente os da década de 80, o autor identifica que muitos elementos da prática teatral do teatro de rua deste período, contém influências das práticas do circo teatro. Ainda segundo o autor, a partir destas referências, se

operou um ‘modelo’ paradigmático da prática do teatro de rua, além da influência do circo, Carreira constata:

“Muitos dos elementos técnicos, tais como as *formas para reunir e controlar uma grande quantidade de público, a técnicas das bandeiras, as personagens em pernas-de-pau*, que também são características da linguagem circense e da carnavalesca, que aparecem abundantemente em vários espetáculos de rua, em grande parte são adaptados das encenações, dos filmes, ou das oficinas e palestras do Odin Teatret” (Carreira).

Para o autor, o teatro de rua na década de 80 oferece um desdobramento para o teatro de rua na década de 90, que se expressa pela conquista de espaços públicos, acessos a fontes de financiamento, bem como mostras e outros. Tal colocação de Carreira nos leva a considerar os aspectos da conquista política que aqueles grupos que propõe desenvolver uma arte na rua vêm conquistando ao longo dos anos. Um panorama que deve ser ampliado cada vez mais a fim de evitar atitudes discriminativas por parte dos próprios setores públicos.

Ao pensar o teatro de rua como ocupação da cidade, a partir do pensamento de Canciani, Carreira (2009) alerta quanto aos seguintes aspectos:

“Nossa cidade é de fato um segmento que percorremos e está definida pelo nosso repertório de usos, é a zona que ocupamos segundo nossas necessidades. Por isso, um teatro de ocupação não pode ter a pretensão de dialogar com toda a cidade, mas interfere de forma decisiva nos segmentos que ocupa e ali pode ter uma potência significativa, pois sua dimensão se definirá em relação aos limites – ainda que flexíveis e mutáveis – do respectivo segmento. Atuando nestes segmentos a dimensão espetáculo como fala que tensiona o espaço e desorganiza seus usos, adquire uma capacidade de diálogo mais amplo e intenso com esse contexto recordado da cidade” (Carreira, 2009: 13).

O autor sugere que o teatro de rua deve superar os paradigmas e modos tradicionais de relacionar-se com o público, noutras palavras, ir além da recepção conhecida. Ele cita exemplos de grupos cuja proposta cênica apresenta novas formas de se relacionar com a rua e com a praça, não apenas como um lugar onde a manifestação artística pode ocorrer, mas o que a manifestação afeta e interfere nestes espaços e cria outras formas do público articular-se com o espaço. Dentre alguns exemplos citado pelo autor está o trabalho da Companhia francesa Royal de Luxe, no qual uma marionete gigante redefine o sentido da rua ao transitar por ela.

Neste contexto é pertinente questionar de que forma o projeto “O Guarda-Circo” se posiciona frente tais colocações, sendo o espetáculo concebido por modelos e paradigmas de uma prática na rua tão tradicional quanto a do palhaço?

Por um lado, a ocupação do ponto de vista estético, pelo uso dos recursos cênicos da perna-de-pau, da chamada ao público, possa ser vista como ‘tradicional’, por outro

lado, a dramaturgia aposta num outro olhar para o público, que participa e interage no desenvolvimento dos grandes números circenses. O projeto evidencia também o outro lugar do palhaço, fora do circo, mas ligado à ele pelas estruturas cênicas.



Ensaio aberto à comunidade dos Ingleses, norte da Ilha de Florianópolis –SC.

Quando o âmbito público da escola, algumas implicações foram consideradas para formular um projeto de circulação do “Guarda-Circo” neste ambiente público, tais como garantir o acesso cultural e gerar uma reflexão da linguagem clownesca. Para tanto, se pesquisam formas e propostas ligadas a recepção de espetáculos na escola, como os debates no momento posterior ao espetáculo que estimulam a formação de espectadores, uma prática de leitura do teatro que, segundo Desgranges (2003), oportuniza que alunos-espectadores se sensibilizem tanto para a compreensão da história quanto para a apreciação dos elementos especificamente teatrais.

Atingir um público distante do grande centro de Florianópolis e com menor acesso ao Teatro também é necessário, os espetáculos apresentados nas escolas ampliam o acesso à arte. Esta democratização cultural se estende a interação direta entre público e atores para um desvendamento da linguagem artística. A opção pela linguagem clownesca justifica-se pelo lúdico e riso provocados pelo Palhaço que, segundo Colombaioni, tem sua lógica “sempre ao contrário da vida, mas o público deve acreditar sempre que o problema é de verdade”. Esta crença conduz a plateia às soluções ilógicas que o Palhaço propõe e que causam o riso. O teatro se faz para o público e, assim como existe a formação de artistas, há a construção de um público. Sem dúvida este é um dos resultados que um projeto vinculado às escolas públicas pode atingir.

A guisa de conclusões tentar-se-á responder algumas questões expostas ao longo do texto, porém, antes de se arriscar nesta tarefa, se esclarece que a intervenção do “Guarda-Circo” sobre os espaços públicos, como ruas, praça e escolas ainda está em construção e que, as colocações expostas estão sujeitas a revisão, uma vez que a experiência prática junto ao público e nas salas de ensaio podem apresentar outras opções e soluções artísticas. A figura do palhaço foi trabalhada individualmente por cada

ator, que contribuiu com seu conhecimento anterior, a partir disso, estabeleceram-se atividades e práticas desenvolvidas, selecionadas e experimentadas coletivamente. Em relação à linguagem, os recursos como as pernas-de-pau e bicicleta incorporam-se a proposta dramaturgica de estabelecer o circo como lugar ficcional, ela dialoga com a proposta na medida em que os palhaços assumem ao público que fracassam diante da tarefa de apresentar os grandes números circenses. Nesta relação dramaturgia-montagem, o que se apresenta é uma ilusão do circo, um circo que já não existe e que questiona qual é o lugar do circo então, qual é o espaço público para o circo, uma vez que os circos de grande poste estão proibidos de entrar na cidade. Tais fatores fornecem alguns indicadores do acesso cultural promovido pelas manifestações circenses nos espaços públicos e talvez possam indicar novas práticas para conceber a arte da palhaçada nos espaços públicos.

Referências

- Bakhtin, Mikhail, *Cultura Popular na Renascença e Idade Média: o contexto de Rabelais*, SÃO Paulo, Hucitec, 1993.
- Balza, Guilherme, “Para não perturbar a ordem, Florianópolis proíbe que artistas de rua trabalhem em semáforos”, Artigo in <http://meiembipenago.blogspot.com/2009/07/florianopolis-proibem-artistas-de-rua.html>. Acessado em 13/MARÇO/2011.
- Carreira, André, “Teatro de Rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias”, Artigo in *URDIMENTO*, Revista do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, vol.13, setembro/2009.
- “Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil”, Artigo in *Revista Arte*, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, vol.2, novembro/1999.
- Desgranges, Flávio, *Pedagogia do Espectador*, São Paulo, Hucitec, 2003.
- Naspolini, Marisa, “O Direito à rua”, Artigo in *Diário Catarinense*, (16/04/2011), <http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a3276599.xml&template=3916.dwt&edition=16907§ion=1315>. Acessado em 15/05/2011.

AS INCORPORAÇÕES DAS AÇÕES URBANAS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

*Ivvy Pessôa Quintella- autor
PROURB/UFRJ
Michel Masson- coautor
PUC/RJ*

A presente proposição busca abordar as incorporações da arte na cidade contemporânea. Incorporar no sentido de reunir intimamente, de “entrar no corpo”, de tomar parte na composição dinâmica de forças que é a cidade. Essas incorporações não se reduzem apenas às intervenções perenes tais como a implantação de esculturas e de remodelações físicas nos espaços públicos. A arte incorpora-se não apenas espacialmente, mas também por meio do tempo: é notável a significativa transformação que levou a arte na cidade a tornar-se cada vez mais efêmera e performática. A obra hoje pode se articular como um “acontecimento” ou “ação” programada pelo artista.

São muitos hoje os artistas que assumem o próprio espaço da cidade como campo privilegiado de ação em busca de um contato mais direto com o público. A ideia de escapar do sistema tradicional de arte baseia-se na vontade de democratizar o acesso às expressões artísticas por meio da adoção de circuitos alternativos acessíveis a todos. Os espaços públicos passam então a funcionar como locais de criação e de fruição de diversas manifestações contemporâneas. As obras podem se caracterizar como perenes, como as tradicionais esculturas, ou efêmeras, como intervenções urbanas e performances. As obras destinadas a permanecer no espaço são geralmente associadas a iniciativas públicas, ou ao menos contam com o aval do poder público, enquanto que as intervenções efêmeras estão associadas a ações individuais ou coletivas independentes, geralmente com forte carga de ironia e de contestação social e política.

Os artistas que trabalham com as obras efêmeras acreditam na sua potência transformadora, apostam no impacto da visualidade das ruas, na radioatividade desses gestos simbólicos por mais imateriais que sejam. É verdade que a arte possui a capacidade de realizar de um ser em devir, que é a sua qualidade de potente, porém, até que ponto a desmaterialização dos fatos artísticos pode ter transformado a apreensão da arte na cidade? Uma obra efêmera (ou intervenção) possui a mesma capacidade de mudança e de introyecção no imaginário urbano de uma obra perene? Aliás, mesmo a intervenção permanente ainda guarda essa capacidade?

Nesse contexto, pretende-se analisar o impacto de algumas ações efêmeras realizadas no Rio de Janeiro por artistas contemporâneos. Busca-se indagar se tais ações artísticas, por meio de sua potência crítica, têm logrado ampliar o debate sobre a cidade e o uso que se faz dela, contribuindo efetivamente para a apropriação social dos espaços.

Arte e espaço público

A obra de arte, como expressão humana, e o espaço público, como meio desta expressividade, sempre estiveram essencialmente interligados. O espaço das cidades se constituiu, desde tempos remotos, como palco para a expressão das manifestações artísticas e da cultura de uma sociedade. Arendt (1991) coloca a arte como uma das ações humanas cuja existência teria originado a necessidade do estabelecimento da esfera pública. Mais do que apenas uma relação obra/suporte com os espaços públicos, a obra de arte estaria na essência da criação da própria esfera de vida pública. A arte, quando inserida no espaço público, tende a ser decodificada como um bem pertencente a todos. Com sua presença eminentemente simbólica, ela é entendida como “coisa pública”, ou seja, como “[...] *algo que inter-essa, que está entre as pessoas e que, portanto, as relaciona e as interliga*” (ARENDR, 1991, p.195).

Pela sua presença na cidade enquanto objeto estético e relacional, acredita-se que a arte abre um campo privilegiado de investigação acerca de questões como expressividade, sociabilidade e imaginário. Enquanto força desestabilizadora, ela inaugura um diálogo com o espaço que a recolhe, insuflando ritmo e transformando, ainda que efemeramente, esse espaço em lugar: um “re-energamento” da cidade. Apesar das enormes mudanças no contexto da vida contemporânea e das metamorfoses sofridas no sentido do espaço público na realidade pós-moderna (saturação por meio de imagens publicitárias em uma sociedade voltada para o consumo), constata-se que a arte ainda se faz presente nos espaços públicos urbanos. Daí a importância de se entender este fenômeno, de se investigar o seu papel na cidade. Como observa Argan:

As obras de arte - quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis - ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos ou desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado. (ARGAN, 2005, p.86)

Este elemento de surpresa que envolve a experiência de se deparar com manifestações artísticas nos espaços públicos pode realmente contribuir para aumentar seu impacto. Diferentemente da visita a um museu, na qual existe certa preparação mental para o embate com as obras, descobrir arte na cidade pode causar estranhamentos e, desta forma, insuflar algo de “aventura” no cotidiano, ao se deparar com essas novas imagens. Seu apelo democrático é caracterizado pelo embate direto com o habitante. Mas qual a diferença fundamental do entendimento da arte urbana em relação à arte inserida nos locais tradicionais de exposição? Ainda que se trate de um mesmo objeto, uma escultura, por exemplo, a apreensão da arte e seu próprio significado mudam de acordo com o local onde ela se insere. Canclini tenta indicar o motivo de tal fenômeno:

A diferença básica é que, num lugar aberto, as obras deixam de ser um sistema fechado de relações internas para converterem-se num elemento do sistema social; em vez de isolarem-se numa cadeia de relações inter-artísticas, situam-se

no cruzamento dos comportamentos sociais e interagem com comportamentos e objetos não artísticos. Já não se trata de colocar uma obra num espaço neutro, mas de transformar o ambiente, marcá-lo de um modo original ou delinear um ambiente novo (CANCLINI, 1984, p.137).

Muito mais do que marcos físicos, a arte urbana revelaria aspectos do imaginário dos seus habitantes. De fato, a arte é um gesto social. Ela não se caracteriza apenas como uma sucessão de objetos isolados, mas como ideia complexa, algo que está presente no processo vivencial, um elo simbólico entre o homem e o espaço, assim como a arquitetura e a cidade:

A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política. Perpassar a topologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir do plano do imaginário dos seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade (PALLAMIN, 2000, p.23).

Performances, ações, intervenções em escala urbana...

Se a cidade é composta por fragmentos que se superpõem em camadas, temporal e espacialmente, deve-se atentar para o fato de que o que se tem convencionalmente denominar “arte urbana” pode ser também múltiplo e fragmentário. A obra pode hoje abarcar propostas tão diversas que ultrapassam a ideia tradicional de arte. Envolve, em um mesmo conjunto, os objetos e práticas mais diversos: de uma escultura pública a uma performance, de uma intervenção em escala urbana ao grafite. Esse fenômeno é consequência do processo de redefinição de limites que caracteriza a arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1960. Hoje ela abarca uma infinidade de práticas que suplantam seus parâmetros tradicionais relativos a materiais, estilos e linguagens.

Nas linguagens contemporâneas, constata-se uma retomada de interesse sobre as pesquisas iniciada a partir da década de 1960, principalmente no que diz respeito à relação entre arte e vida cotidiana e sua inserção e interação com o espaço. Esta noção está inserida na mudança do entendimento do objeto de arte e marca uma busca de maior interação arte/ fruidor. O papel do expectador, acostumado à contemplação de objetos isolados, transforma-se diante do convite para participar de uma experiência estética interativa. A própria obra vai cada vez menos se caracterizar como objeto e mais como um “catalizador” da experiência do espaço. Nesse vasto campo de possibilidades, as intervenções ou ações em escala urbana destacam-se por dependerem dos espaços públicos para construir seu significado. Essas manifestações possuem relações de origem e semelhança com as performances e as instalações, porém essas últimas podem também se realizar nos espaços institucionais.

As performances são expressões artísticas que se situam no cruzamento entre as artes visuais e artes cênicas. Entretanto, foram os artistas plásticos os primeiros a propor “acontecimentos” (ou *happenings*) como obras de arte, no âmbito das contestações sobre os limites da arte da década de 1960, principalmente nos Estados Unidos. Uma das vertentes desse período, a “Arte Conceitual”, expressava que o que importava para a arte se realizar era a ideia da obra, e não necessariamente a sua execução. Esta contestação estava ligada ao fato de que o objeto artístico estava cada vez mais introjetado no mercado capitalista. Como poderia então o artista conceber um trabalho de crítica a essa sociedade de consumo se as suas próprias obras eram absorvidas como mercadoria? Argan coloca criticamente os questionamentos dos artistas nos seguintes termos:

Não se deve fazer a obra de arte porque a obra de arte é objeto; numa sociedade neocapitalista ou “de consumo”, o objeto é mercadoria; a mercadoria, riqueza; a riqueza, poder. [...] O fato estético, enfim, quer ser apenas um acontecimento [...]. De início, a nova tendência se manifesta como transposição da operação estética, passando da área da produção de objetos [...] para a área do espetáculo: um espetáculo, naturalmente, cujo palco é a realidade cotidiana do mundo (ARGAN, 1992, p. 584).

Diante da aparente incongruência de se produzir “objetos de consumo” os artistas se propuseram então a produzir “acontecimentos”, ou seja, realizarem ações que envolvam ou não objetos e o público presente, cuja duração pode se dar em minutos, horas ou até dias. Este redirecionamento do objeto para o acontecimento se deu no esforço de, primeiramente, aproximar arte e vida cotidiana, mas também “escapar” das amarras do mercado de arte¹. Entretanto, não foi o que se verificou afinal, pois não apenas qualquer objeto envolvido nas performances era vendido, como também toda a documentação visual produzida:

As atividades dos artistas desse gênero são inevitavelmente transitórias e portanto a documentação em forma de entrevistas, fotografias, filmes e videoteipes é produzida em larga escala para o mercado de arte. (WALKER, 1977, p.57)

A diferença entre as atuais performances e os “acontecimentos” da década de 1960 e 1970 é que hoje esse meio artístico é muito mais utilizado pelos artistas do teatro e da dança do que pelos próprios artistas plásticos, que seguiram fazendo objetos². A maior parte das obras de artes visuais que envolvem performances são filmes trabalhados com edição e efeitos de computador, transformando-se assim em um outro meio, a “vídeo arte”. Os artistas cênicos, no entanto, geralmente preferem manter o caráter presencial

1 “Os acontecimentos não podem ser negociados como mercadoria artística num sistema capitalista e geralmente são realizados do lado de fora das galerias de arte para atrair o público em geral.” (WALKER, 1977, p. 55).

2 Os “objetos” aqui referidos não dizem respeito apenas aos meios tradicionais, mas a outras linguagens como instalação e intervenção urbana. Mesmo que se trate da apropriação de objetos cotidianos, a inserção destes em outro contexto já implica em uma “materialização” da ideia.

e de envolvimento do público. Estes perceberam as possibilidades expressivas contidas na performance como um caminho para uma abordagem mais contemporânea do teatro e da dança. Mas este não configura um caso isolado. Não é novidade que as artes visuais sejam pioneiras na criação de novas abordagens que serão desenvolvidas depois em outros contextos, como é o caso da arquitetura e da publicidade.

As instalações são organizações artísticas de ambientes por meio de elementos escultóricos ou intervenções em um espaço. É um meio que se vale do conceito mais ampliado de obra de arte, de obra não como objeto isolado, mas como catalisadora de experiências no espaço. Neste sentido, esse meio possui uma estreita ligação com a arquitetura, pois também lida primordialmente com a questão do espaço. Já a intervenção urbana se refere, de modo mais ampliado, a qualquer tipo de ação que atue diretamente sobre a paisagem, visando proporcionar ressignificações em seu contexto, sem necessariamente definir um ambiente a ser adentrado e experimentado. Mesmo quando se tratam de performances nos espaços urbanos, como proposto por diversos coletivos, alguns artistas preferem denominá-las de “ações”, para marcar a diferença com as artes cênicas.

São esses últimos os objetos de questionamento do presente texto. Uma vez que atuam sobre o espaço público de forma efêmera e provocam a reação do público, busca-se indagar sobre o impacto dessas ações no imaginário urbano. Esse campo de atuação vem se caracterizando pela proliferação de coletivos, grupos que congregam vários artistas articulados para promover ações artísticas “micropolíticas”. Mesmo que eventualmente liderados por um “propositor de experiências”, eles se caracterizam pela colaboração de várias pessoas para que as ações propostas venham a se efetivar. Além da participação em coletivos, alguns artistas atuam também de forma independente.

Intervenções urbanas no Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, pode-se falar de uma atual geração de artistas que se valem dos espaços públicos como campo de ação para suas intervenções. Os tipos de proposições empreendidas revelam algumas características discursivas comuns, tais com o foco principal na crítica social e política: denúncias de corrupção, violência, exclusão social e preconceito. Ao mesmo tempo, eles conjugam ações mais lúdicas e poéticas, que tratam da memória e do cotidiano. Em ambos os casos, as reações do público são as mais diversas, desde o choque, o estranhamento, o encantamento, a revolta... Mas será que essas ações podem passar despercebidas? Podem ser simplesmente objeto de indiferença? Essas ações realmente provocam impacto, fazem pensar, deixam marcas na cidade?

Nesse contexto, pretende-se comentar o impacto de algumas ações efêmeras realizadas no Rio de Janeiro por artistas contemporâneos, tais como Ronald Duarte, Guga Ferraz e Alexandre Vogler. Seus trabalhos possuem como ponto comum o interesse nos espaços públicos como lugar de realização e de discussão da arte contemporânea. Comenta-se também a realização do evento “Interferências urbanas”, que selecionou, deu suporte para a realização e premiou propostas de arte urbana na Cidade.

Ronald Duarte é um artista que se coloca a um só tempo nos extremos das reações do público: suas ações possuem um caráter lúdico, mas ao mesmo tempo uma carga de agressividade. A questão da violência urbana³ talvez seja seu maior elemento de discussão, por isso seu trabalho apresenta uma carga de cruzeza de quem não deixa margem a dúvidas: “Trabalha especificamente com a urgência urbana, aquilo que precisa ser feito, dito, exposto, visualizado”⁴. Ao mesmo tempo, porém, percebe-se uma característica maior de improviso, um sentido maior de festa, de celebração e a necessidade de participação para a obra se efetivar. “Nimbo Oxalá”⁵ reúne essas múltiplas situações, pois trata-se de uma experiência es-



Nimbo Oxalá, de Ronald Duarte.

tética provocada pelo acionamento simultâneo de extintores de incêndio. Assim, ao mesmo tempo em que se promove certa inquietação pela presença da fumaça (índice de fogo), logo passa a deslumbrar pelo espetacular efeito de formação de uma nuvem em pleno chão. A ação foi repetida e fartamente documentada, porém a experiência de participar efetivamente do círculo, imergir na nuvem, talvez seja de outra ordem em comparação a assistir de longe ao “espetáculo” da ação.

Guga Ferraz também trabalha com a visualidade da cidade como campo de proposições, porém suas ações diferem das de Duarte pelo fato de, em sua maioria, não demandarem a participação direta de outros artistas. A reação do público se dá através do contato desavisado com as intervenções no meio dos espaços urbanos. São trabalhos que geram polêmica inclusive com repreensões por parte das autoridades. O

3 Chama atenção títulos como “guerra é guerra”, “fogo cruzado”, “a sangue frio, etc.

4 Texto de apresentação do artista, disponível em:

http://www.ronalduarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1:sobre-o-autor&catid=1:latest-news

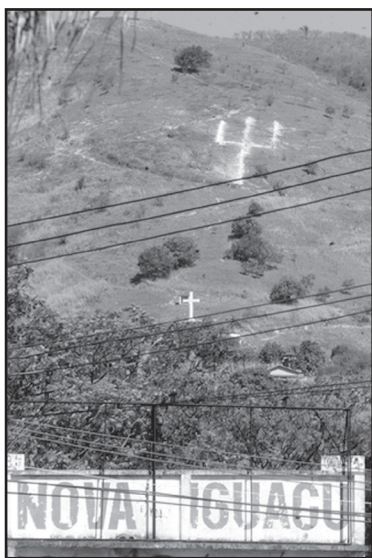
5 Nimbo/Oxalá é uma interferência de Ronald Duarte nos pilotis do Palácio Gustavo Capanema, símbolo do modernismo arquitetônico brasileiro, cujo projeto expressa alguns dos principais ideais de Le Corbusier: a suspensão do edifício do plano da terra, a fruição e a visão total de um espaço aberto e sem esquinas, a assepsia e o controle absoluto sobre o acaso e o inesperado. Assim, em uma sexta-feira, dia da semana consagrado a Oxalá, vinte artistas vestidos de branco, com extintores de incêndio nas mãos, liberam uma grande nuvem branca. Uma nuvem artificial, decerto, mas que nos envia à irrupção do sagrado e à designação do infinito na tradição pictórica. Trecho do texto de Marisa Florido Cesar disponível em: http://www.ronalduarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=62

artista sofreu críticas de que suas obras seriam puro denunciamento ou mesmo apologia à violência. A repercussão de seus trabalhos na mídia, inclusive, cria uma outra relação, um outro espaço de exposição da obra que amplia o seu impacto inicial. Exemplos disso são “Ônibus incendiado”, “Dormindo na rua” e “Cidade dormitório”.

Mas o artista também cria intervenções mais voltadas para a questão da memória e do imaginário urbano, mas sem deixar seu espírito provocador de lado. Nesse contexto destaca-se “Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia”. Trata-se de um resgate de um dado marcante na configuração urbana do Rio de Janeiro: a relação da original faixa de mar e as inúmeras reconfigurações físicas feitas pelo homem por meio de aterros. Ele conta:



Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia, de Guga Ferraz.



Tridente, de Alexandre Vogler

Fiz o desenho da antiga Praia de Santa Luzia, aos pés da igreja que leva o mesmo nome, com uma tonelada de sal grosso. Era como se o mar tivesse acabado de recuar, deixando sua marca de sal no asfalto. Gosto sempre de pensar na idade das cidades por onde passo. Nas camadas de arquitetura e tempo.⁶

Alexandre Vogler também desenvolve uma arte urbana que termina por gerar grande polêmica e impacto na mídia. Seu escopo de discussão, porém, parece focar para além da violência urbana. Ele trabalha, entre outras questões, também com referências à imagem feminina, a que é vendida, exposta, explorada, plastificada... Várias foram os imbróglis com personalidades e as citações na mídia em re-

6 <http://www.maissoma.com/2011/4/6/entrevista-guga-ferraz>



Transposição do Rio Carioca, de Felipe Varanda

com edições realizadas desde 1999. A versão 2008, porém, marcou um outro patamar para o evento, inclusive com o patrocínio público e de uma grande empresa de telefonia, além envolvimento de críticos do porte de Agnaldo Farias e Fernando Cocchiari-ale. Dentre as diversas intervenções realizadas, selecionamos uma que remete à questão da memória da cidade tal como trabalhado por Ferraz em “Até onde o mar ia...”:

Transposição do RioCarioca, de Felipe Varanda, é uma intervenção que evoca as origens mais remotas de nossa urbe. Um toldo com cerca de vinte metros de comprimento, estendido a uns cinco metros de altura sobre a calçada da rua do Catete, em frente aos hotéis Imperial e Vitória serve como tela para cinco projeções de cinco partes do percurso do Rio Carioca. Acopladas em sequência da nascente até a foz. Cada uma delas reproduz também os ruídos das águas que correm ocultas, agora reveladas. A transposição não deve ser reduzida ao seu sentido mais literal (aquele da transposição da imagens de uma realidade soterrada para a luz da superfície). Ela também se dá quando sem qualquer expectativa temática torna visíveis seus fluxos enterrados e a condensação de seu percurso inteiro. (COCCHIARALE, 2008, p. 47).

Os quatro trabalhos aqui destacados (“Transposição do Rio Carioca”, “Tridente”, “Nimbo oxalá” e “Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia”) pretendem ser uma pequena amostra da produção de intervenção urbana carioca, para colocar em discussão a questão do impacto desse tipo de ação na cidade. A indagação principal diz respeito ao papel desestabilizador que a arte deveria assumir, provocando mudanças no entendimento do lugar onde se insere.

Arte urbana e espetacularização

Ao investigar as relações sociais permeadas pela arte, deve-se atentar para o fato de que estas relações “[...] dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos”. (PALLAMIN, 2000, p.24). Existem jogos de interesses atuando, processos de exclusão social, ambiguidades: a arte, que em si já constitui um fenômeno complexo, quando imbricada no tecido da cidade, é produto de uma rede de relações sociais, econômicas e políticas. Por isso, o fenômeno da presença da arte na cidade modifica-se continuamente em termos de propostas e relações que se estabelecem a partir dele.

Atualmente, alguns críticos apontam um paradoxo: a despeito de sua potência provocadora, a arte estaria contribuindo para os processos de gentrificação e de espetacularização das cidades, por meio de estratégias de marketing estetizadas. Considere-se, por exemplo, o caso da inserção de obras de arte em espaços públicos. Se por um lado a obra é um gesto oferecido ao público, por outro lado espera-se uma contrapartida: uma reestruturação do espaço social, uma revalorização imobiliária, a criação de uma atração turística e, às vezes, a simples exaltação da imagem da gestão pública enquanto “incentivadora” da cultura local. A inserção destes artefatos culturais na paisagem, aliada aos processos de renovação urbana, realmente têm o poder de estabelecer uma nova dinâmica econômica na cidade por meio, entre outros, do turismo cultural. Mas, ainda uma vez, não é ao habitante comum que se destina essa nova cidade: os equipamentos culturais implantados, alguns verdadeiras “maquiagens” que visam a esconder as áreas “problemáticas” e as contradições da cidade, são sempre voltados ao turista e à elite, que podem consumir tais serviços. Não é todo o “público” que está convidado.

Assim, contrariamente ao seu papel desestabilizador, a arte estaria contribuindo para reforçar o status quo. Ironicamente, a arte sai do museu para se dissolver na vida, mas muitas vezes ela tem o poder de “tornar museu” o espaço que incorpora. Ou seja: sua presença física pode gerar a valorização imobiliária dos espaços, destinando-os mais uma vez à elite. Neste caso, a arte funciona como um fetiche, como uma jóia em uma vitrine, ao qual é permitido olhar, mas jamais possuir. A museificação dos espaços indicaria então a “impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”.

No entanto, conforme se discutiu anteriormente, as obras na cidade se tornam cada vez mais efêmeras e performáticas. Questiona-se, entretanto, se essa “desmaterialização” da arte seria estratégia suficiente para fazê-la escapar da espetacularização urbana ou se continuam sendo acolhidas como evento (e espetáculo). A experiência estética torna-se um mero espetáculo que se apaga e desaparece num piscar de olhos? As ações urbanas tornam-se “fumaça”, ou seja, sua potência se dissolve assim que sua imagem desaparece? O que permanece para a cidade e para quem com ela se depara? As intervenções urbanas de grande carga política ou de denúncia social pretendem ser uma resposta a essa questão, na medida em que a discussão da obra é amplificada por meio da mídia. Algumas ações nesse sentido, porém, podem tangenciar o perigo de decair num denunciamento, esvaziando o sentido da obra. Se na interpretação dos mais radicais podem tratar-se de apologia (à violência, ao satanismo...) para outros pode ser pura banalidade e gerar somente indiferença. Por isso a qualidade estética da obra não pode estar dissociada de seu discurso, qualquer que seja:

A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado (ARCHER, 2001, p.236).

As intervenções aqui destacadas possuem uma inegável potência estética, cada uma à sua maneira. Também a carga política está presente, mesmo naqueles trabalhos que evocam a memória, pois revelam consequência da ação humana no território. Todos se tratam de intervenções efêmeras, ainda que uma beneficiada por patrocínio, como “transposição...”, outra destruída e combatida pelo governo local, como “Tridente”. Algumas questões que podem ser colocadas são: o que as diferencia das intervenções perenes em termos de impacto no público e no lugar em que atuam? Será que a independência e liberdade de atuação realmente as livram de se transformarem em um espetáculo efêmero? Existem diferenças entre as ações de carga mais poética e as mais incisivas?

Mesmo que as ações urbanas contemporâneas estejam conscientes do desafio, ainda restam talvez muitos obstáculos à fruição e à verdadeira contribuição da presença da arte na cidade. A questão da espetacularização urbana é uma das mais relevantes, pois esse mecanismo tende a esvaziar a potência e o sentido das obras: como fazer para que as ações artísticas não se articulem dentro de uma lógica excludente na composição de cenários (esculturas/ instalações) e eventos (ações) espetaculares? Como fazer para que a arte realmente atue enquanto parte do corpo, ou seja, para que ela não se configure apenas como uma “corporação” na cidade?

Um primeiro passo talvez seja persistir na “capacidade da arte abrir fissuras nas convenções que ancoram nosso entendimento da realidade”. Pois, atuando no corpo de forças da cidade, a arte é capaz de provocar marcas indelévels em seus habitantes, torna-los sensíveis e críticos. Mais do que simples presença na cidade, a obra de arte propõe um “encontro contínuo e reflexivo com o mundo”.

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter L. Siqueira. São Paulo. Martins Fontes. 2001. P.236
- ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Forense Universitária. Rio de Janeiro e São Paulo. 1991. P.195
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo. Companhia das Letras. 1992. P.584
- CANCLINI, Nestor. *A Socialização da Arte*. Trad. Maria H. Ribeiro e Maria C. Queiroz São Paulo. Cultrix. 1984. P.137
- COCCHIARALE, Fernando. *Transposição do rio carioca*. In: CATÁLOGO INTERFERÊNCIAS URBANAS. Rio de Janeiro. SESC. 2008. P.47
- JACQUES, Paola B. *Espetacularização urbana contemporânea*. In: JACQUES, Paola B., FERNANDES, Ana (Orgs.). *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*. Cadernos PPG-AU/ FAUFBA. número especial. Salvador. Ed. da UFBA. 2004. pp.23-29.
- PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*. São Paulo. Annablume. 2000. P.24
- WALKER, John A. *A Arte Desde o Pop*. Trad. Luiz Corção. Barcelona. Editorial Labor. 1977. P.57

EIA, EXPERIÊNCIA IMERSIVA AMBIENTAL:

Ações na cidade de São Paulo

Milena Durante
UFBA

Coletivos e a cidade

Apesar de a reunião de artistas em grupos não se constituir como novidade desde os anos 1960 em diversos países, incluindo o Brasil, foi a partir dos anos 2000 que a quantidade de artistas reunidos em grupos, atualmente mais conhecidos como “coletivos”, para a realização de ações e intervenções artísticas aumentou muito e continuou crescendo ao longo da década, de forma bastante expressiva em São Paulo, contexto em que se insere o grupo EIA, analisado nesse artigo. Embora muitos deles tenham se desfeito, alguns desses grupos continuam atuando e realizando suas ações, muitas vezes em colaboração, fazendo parte de uma rede que se comunica pela internet⁸⁴ e também se encontra presencialmente para a realização de ações em conjunto, bem como mantém laços de amizade formados durante os vários anos de interação.

Essa rede – formada não só por grupos mas também por pessoas “avulsas” que se aproximam e se afastam dos grupos conforme afinidades, desejos e interesses – não para de se transformar: com a entrada e a saída de novos integrantes que levam e trazem outros pontos de conexão e também com as transformações que se dão dentro dos grupos e com as pessoas que acabam por reconfigurá-la e reinventá-la a cada dia, a partir de seu próprio aprendizado.

Não há como generalizar sobre a atuação ou sobre os objetivos desses grupos pois cada um funciona de uma forma específica, estabelece diferentes relações com a arte institucionalizada e o mercado e, ainda, há que se considerar o dissenso existente, muitas vezes, dentro dos próprios grupos. Mas muitos pontos comuns podem ser encontrados e alguns deles – aqueles que permeiam a atuação do grupo EIA – serão discutidos no presente artigo. Entre os aspectos mais marcantes, há um interesse e um esforço nítidos no sentido de criar ambientes e situações de colaboração em que a autoria não é apenas colocada em questão, mas muitas vezes deixa simplesmente de ter importância diante da realização de determinada ação e dilui-se. Há também mais do que um interesse pela cidade: há um desejo de interagir com o entorno, seja nos lugares onde habitam, frequentam e trabalham ou em lugares afastados de seus caminhos usuais – mas sem dúvida há o desejo intenso de agir e experimentar nas ruas da cidade onde vivem, de criar a partir da situação de cidade que se apresenta.

84 Utilizando-se de redes como o Coro (www.corocoletivo.org) e também de sites especializados como o Canal Contemporâneo (www.canalcontemporaneo.art.br), por exemplo.

Cidade essa que não se pretende nem é vista como mero “suporte” para “obras de arte” mas como ponto de partida para trabalhos que questionem as condições de vida impostas seja pelo poder público, pelo privado ou por combinações entre os dois, que possibilitem a convivência, a colaboração e as discussões entre as pessoas e que proponham a criação e a invenção de novos modos de viver, criar e se relacionar, uns com os outros e também com a própria cidade.

EIA, experiência imersiva ambiental

Além de ser um grupo propositivo, EIA também é um encontro que busca reunir pessoas interessadas em realizar ações, performances e intervenções artísticas em geral em São Paulo através de uma chamada pela internet. O evento, não tendo patrocínio nem público nem de empresas privadas, não remunera seus participantes mas oferece hospedagem gratuita na própria casa dos integrantes e de amigos àqueles que desejem realizar seu trabalho pessoalmente e auxiliar na realização dos outros trabalhos. Os financiamentos já recebidos pelo grupo foram provenientes de participações pontuais em debates, encontros e oficinas além de uma participação na Virada Cultural, que será comentada a seguir.

2004: a primeira semana de imersão

As atividades do EIA se iniciaram após a participação no Salão de Maio em Salvador em 2004 (organizado pelo GIA) e bastante inspirado em propagar ideias, realizar ações e trabalhos já feitos anteriormente por artistas conhecidos ou não, além de um descomprometimento com autoria e um grande desejo de reunião. Essas características interessaram e aproximaram os futuros integrantes do EIA de maneira bastante profunda a ponto de surgir a iniciativa de se criar versão paulista do encontro – com suas especificidades.

Em novembro de 2004, aconteceria a primeira “experiência imersiva ambiental” com suas características particulares, principalmente por estar localizada numa cidade tão diferente de Salvador: São Paulo. Um chamamento público foi lançado pela internet convocando todos aqueles que desejassem enviar uma proposta de trabalho a ser realizado na semana do feriado da Proclamação da República para facilitar a ausência nos estudos ou trabalho. Todos poderiam participar, pois não havia critério de seleção qualitativo, não se pretendia fazer uma curadoria: apenas foram excluídos trabalhos de difícil execução ou que não correspondam a princípios éticos básicos do grupo – o que aconteceu uma única vez. Durante nove dias foram realizados os trabalhos dos inscritos, estivessem eles presentes ou tivessem enviado pelo correio o trabalho e as instruções para realizá-lo. Foram recebidas 56 propostas e cerca de 20 participantes presenciais vindos de diversos estados do Brasil.

O tema dos trabalhos enviados eram bastante variados e podia-se encontrar desde os trabalhos de maior interesse políticos até trabalhos de interesse mais poético – embora tais características não sejam antagônicas e muito menos excludentes. Entre os trabalhos de cunho político mais evidente estavam aqueles relacionados à especulação imobiliária, tema fortemente presente entre os participantes inscritos da cidade de São Paulo.

A partir dessa primeira edição do evento, começaram, então, a se delinear os contornos da prática do grupo: a de estimular o encontro, a convivência, a discussão, a reflexão, a produção em grupo e não as referências e o valor artísticos que cada trabalho parece possuir, misturando artistas envolvidos em seu meio a estudantes, interessados em geral, moradores das regiões numa experiência de ampla discussão e aprendizado multidisciplinar.

2005: aprofundamentos

O contato direto e constante com a especulação imobiliária e o excesso de publicidade na cidade, combinados ao descontentamento geral de diversos participantes em relação às regiões onde moravam e proximidades acabaram levando o grupo a propor uma nova ação cujo tema específico fossem esses dois tópicos: abusos da publicidade e da especulação imobiliária. Buscando a participação de outros grupos e indivíduos atuantes, foi possível perceber que tais questões incomodavam muito mais pessoas que também estavam dispostas a se organizar nesse sentido, o que acabaram inspirou a proposição de uma nova ação coletiva em julho de 2005 proposta pelo EIA e pelo GAPA, Grupo Antipublicidade Abusiva, chamada de SPLAC!, ou Salão de Placas Imobiliárias.

O Salão, livremente inspirado nos antigos salões de arte, propunha três dias de ação durante o fim de semana. Na sexta à noite o objetivo era sair para as ruas e retirar o máximo de cavaletes com propagandas imobiliárias irregulares de “novos empreendimentos imobiliários” da Av. Pompeia, na zona oeste de São Paulo. No sábado, a ideia era realizar quaisquer alterações e/ou trabalhos artísticos sobre/com as placas retiradas no espaço cedido pelo Ateliê Coringa (na Vila Madalena, também localizada na zona oeste) e, no domingo, realizar uma exposição em praça pública na rua Cornélia com os mais de cem trabalhos criados, região próxima ao local das placas, ampliando a discussão sobre a propaganda, a especulação imobiliária e a utilização do espaço público na cidade.

Em setembro do mesmo ano, ou seja, dois meses depois, os cavaletes de anúncios imobiliários são proibidos⁸⁵ na cidade pelo prefeito José Serra, medida que ficaria valendo a partir de outubro com a alegação de que havia muitas denúncias de corrupção relacionadas a essa prática. Mas a medida, ao invés de conseguir retirar totalmente as placas das ruas, calçadas, canteiros e outros locais proibidos (atrapalhando a passagem de pedestres ou a visão dos motoristas quando ainda eram permitidas), fez com que pessoas passassem a ser contratadas para segurarem as placas ganhando por volta de 25 reais por dia⁸⁶, geralmente sem receber nada pelo transporte nem pela alimentação.

Em relação à semana de imersão, em novembro, também houve aprofundamentos: se no ano anterior o foco eram os artistas, ainda que suas ações tivessem preocupações políticas evidentes, como é o caso de Daniel Lima (membro do extinto grupo A revolução não será televisionada e atual integrante do Frente 3 de fevereiro) e da artista

85 Matéria: “Prefeitura proíbe cavaletes de anúncios imobiliários” do Estado de São Paulo, 10 de Setembro de 2005

86 Nota: “O preço do trabalho no Brasil” de Apocalipse Motorizado em 24 de Outubro de 2005

Monica Nador (criadora do JAMAC, projeto colaborativo no Jardim Miriam), no ano seguinte, as preocupações tomariam um outro foco. Os debates, que sempre antecediam a semana de imersão apresentavam entre os convidados o grupo de pichadores Pigmeus e outros artistas, mas também o urbanista Nabil Bonduki para falar de reforma urbana, num claro de desejo de se pensar mais profundamente sobre as questões da cidade. Também se ampliaria a participação para cerca de 70 projetos inscritos mas mantendo os cerca de 20 participantes presenciais, entre eles Camila Melo e Manuela Eichner, hoje integrantes do SEU (Semana Experimental Urbana de Porto Alegre) e Marcos Martins (Interurbanos, Fortaleza).

2006: transformações

Nesse ano, houve alterações significativas na semana de imersão: em vez de ser escolhido um lugar diferente para realizar cada trabalho (como em 2004) ou um dia para cada região da cidade e suas características (como em 2005), foram escolhidos quatro bairros da cidade (Diadema – Terreiro do Pai Josias; Jardim Irene – Associação Internacional de Interesse à Humanidade; Vila Nova Cachoeirinha – CCJ e Centro – Ay Carmela!) onde o grupo já havia feito contato com seus respectivos parceiros e moradores da região, foi criado um blog pra cada área onde os participantes de fora podiam entrar, descobrir informações sobre as regiões e mandar trabalhos mais específicos para cada uma, além de trocar informações com outros participantes, ampliando dessa forma a participação dos inscritos na construção do encontro. Nesse entre os cerca de 60 participantes ano foram recebidas inscrições do grupo Poro, Alessandra Cestac, Yili Rojas e participaram dos encontros André Mesquita e Edson Barrus.

Uma outra ação coletiva proposta em conjunto com o grupo Esqueleto Coletivo nesse mesmo ano discutia a utilização do espaço público, em especial a vigilância, e foi chamada “Atitude Suspeita” cuja parte inicial foi realizada na Oficinas Culturais Oswald de Andrade. A proposta consistia em alguns dias de “oficina” - que na verdade era apenas o nome da atividade na oficina Oswald de Andrade, pois não se pretendia criar uma relação professor-aluno nem mesmo se pretendia ensinar algo; pretendia-se trocar informações e planejar uma ação. Um mapeamento feito previamente pelo grupo de 20 das cerca de 35 câmeras que, naquele momento haviam sido recém-instaladas foi o ponto de partida para alguns dias de encontros e discussões que resultaram em uma série de ações a serem desenvolvidas em frente às câmeras mapeadas.

O objetivo era discutir com a população sobre as câmeras, alertando para os lugares onde estavam instaladas e também discutir com os alvos delas (os ambulantes – de acordo com a divulgação feita pelo Subprefeito da região da Sé, Andrea Matarazzo à época), sua eficácia ou não, a invasão que promoviam na privacidade daqueles que circulavam na região e ainda criando maneiras de interagir com as câmeras, fosse através de críticas ao governo municipal (José Serra) ou através da criação de mecanismos e dispositivos para burlar uma vigilância de mão única, como por exemplo os guarda-chuvas posicionados sob as câmeras com a inscrição “Ponto Cego” - um dos trabalhos criados durante a oficina.

Uma outra ação realizada coletivamente e proposta pelo EIA foi o Baile dos Espantalhos. Para melhor compreendê-la, é necessário compreender algumas das motivações da administração municipal de São Paulo realizada por José Serra de 2005 a 2006 e continuada por seu vice, Gilberto Kassab, reeleito em 2009 em relação à região central de São Paulo, mais especificamente da região da Luz, onde se localiza o edifício Prestes Maia, ocupado em 2003 onde foi realizada a ação mencionada a seguir. Em ambas administrações é possível observar o caráter de “planejamento estratégico” (Arantes, 2007) e intervenções gentrificadoras, em que se pretende “enobrecer” de uma área através da expulsão da população pobre e gerir a cidade como uma balcão de negócios, não perdendo oportunidades e escondendo, portanto, as “falhas” da cidade que se pretende competitiva: cortiços, áreas pobres, moradores de rua, usuários de drogas, prostituição, etc. Diversas medidas evidenciam esse caráter, entre elas a realização do projeto Nova Luz, pretendendo uma suposta “revitalização” da região localizada na área central da cidade de São Paulo através de diversas intervenções (arquitetônicas, fiscais, etc.) para atrair a classe média e valorizar os imóveis da região, onde a densidade populacional é baixa, ocupada, em sua maioria, por pessoas de baixa renda e onde, ainda assim, existe uma vasta oferta de empregos e serviços (saúde, transporte, cultura, etc).

Nesse contexto e nessa mesma região central, situa-se o edifício Prestes Maia ocupado em 2003 pelo MSTC, Movimento sem Teto do Centro, e em contato com artistas desde o início com a realização do ACMSTC, quando diversos artistas realizam intervenções artísticas no edifício. Com cerca de 470 famílias, a ocupação começa a sofrer ameaças de despejo quando uma grande quantidade de artistas, além de treze grupos de São Paulo e pessoas em geral passam a apoiar o movimento ampliando a quantidade de envolvidos com a ocupação, buscando evitar o despejo e a frequentar os “sábados culturais”, encontros de arte que aconteciam dentro do prédio da ocupação. Tais encontros acabaram levando a um convite para a participação na IX Bienal de Havana, cuja “abertura” foi realizada no próprio edifício Prestes Maia - já que a participação presencial dos treze coletivos envolvidos era impossível - em meio a uma série de atividades e apresentações de moradores e não-moradores da ocupação, entre eles o Baile dos Espantalhos, ação de dois dias de duração: um primeiro dia de confecção dos bonecos com crianças e adultos da ocupação e quem mais tivesse interesse e um dia de festa.

Os espantalhos eram, entre outras diversas possibilidades de interpretação, uma maneira simbólica de buscar “espantar” a tropa de choque a possibilidade do despejo através de uma ação (a construção e a utilização dos bonecos para o baile) que fosse capaz de integrar moradores e não-moradores do edifício. Para o EIA, mais importante que apoiar especificamente aquela organização do movimento social, era apoiar as pessoas, os moradores daquela ocupação em sua luta pelo direito de moradia que não faziam outra coisa senão cumprir as determinações do projeto do Plano Diretor da cidade estipulando que a região da Luz seria uma ZEIS (Zona de Interesse Social) e, portanto, determinado por lei a ser destinado à habitação de interesse social, algo que não está nem próximo de ser pretendido nas gestões aqui referidas, ou seja, a administração de objetivos gentrificadores e segregadores é, além

de um desrespeito à população, o descumprimento de uma lei. E, de fato, o despejo foi adiado, mas chegaria novamente não só sua ameaça, diversas vezes, como sua concretização em 7 de julho de 2007.

A Virada Cultural, evento criado em 2005 como parte do projeto de revitalização da Luz, buscando – e conseguindo – atrair a classe média para o centro da cidade também está diretamente relacionada à administração de São Paulo. Interrogacidade foi um encontro de projeções e performances dentro da Virada Cultural que iniciou-se com um “cortejo fúnebre” realizado por um grande grupo que saía do Edifício Prestes Maia e vinha até a Pça. Paulo Soares, onde aconteceria o evento questionando a palavra revitalização e perguntando se estaria morto o centro, além de questionar também as 24 horas de cultura propostas pelo evento e seus altos custos para um orçamento que precisa durar um ano inteiro. O objetivo, além de mostrar as ações realizadas até aquele momento e realizar performances e ações era também questionar o processo de revitalização em curso – no qual a Virada Cultural está ainda gravemente implicada – através de um microfone aberto onde podiam se manifestar quaisquer pessoas interessadas, principalmente os moradores de rua da região, que se envolveram fortemente com as performances e propostas durante toda a noite do evento e que de fato se manifestaram.

2007: multiplicidades

Nesse ano as participações mais importantes do grupo foram nos encontros realizados por outros grupos que buscavam agir realizando encontros semelhantes ao EIA em suas próprias cidades, como foi o caso do Multiplicidade, em Vitória, ES e do Interurbanos, Fortaleza, CE, além do contato realizado com o grupo Fora do Eixo de Brasília que também organiza um encontro de ações e intervenções artísticas – uma rede nacional começava a se formar. Esse foi um momento importante de discussões acaloradas fossem elas internas ou com esses outros grupos sobre qual seria o propósito dos encontros, quais as motivações para se criar eventos de intervenção artístico-urbana, o que resultaria na transformação do ano seguinte.

2008: EIA Jogo

Após intensas discussões e alguns anos de troca de experiências e aprendizado, o grupo decidiu que seu foco não deveria ser apenas oferecer a logística e a possibilidade de encontro para vários artistas e interessados realizarem seus trabalhos em São Paulo, especialmente quando muitas dessas propostas ainda estavam particularmente preocupadas em se referir e ao grande circuito das artes ou muitos desses participantes desejavam apenas realizar sua ação e não se envolver com o restante de participantes e ações, como se estivessem em um salão tradicional, enquanto as ações que mais estimulavam a continuidade do grupo eram aquelas cujas práticas estivessem mais próximas das pessoas de forma questionadora, aglutinadora, poética. O interesse maior do grupo era criar condições e situações para que surgissem trabalhos coletivos a partir do próprio lugar onde se encontravam os participantes e com os habitantes da região. Para tanto, o envio de projetos foi abolido e foi pedido a cada um dos participantes

que trouxessem em sua bagagem os elementos necessários para criar um trabalho em conjunto com os outros. Esses elementos poderiam ser materiais, ideias, predisposições, dispositivos, etc.

A semana de imersão, portanto, seria muito diferente de todas as outras, porém havia sido mantida a ideia de agir cada dia em lugares específicos - os “territórios anfitriões” (Sé e Glicério/Ay Carmela, Itapeverica da Serra/Seu Severino, Jardim Brasil/CICAS, Parque da Aclimação, Morro do Querosene e Grajaú/Imargem), que seriam como as casas do jogo na cidade. A tomada de decisões foi feita através de cartas e outros dispositivos de que envolviam certas regras e acaso, num processo de experimentação e discussão não apenas da cidade mas também das relações de todos os envolvidos.

2009 a 2011: parcerias

Nesse período, a atuação do grupo continua, porém bastante diversa daquela dos anos anteriores. O foco passa a ser a discussão, a reflexão e a difusão das diferentes possibilidades e reinvenções dos trabalhos realizados até então em outros lugares, de outras formas. Em 2009 no encontro chamado Prospecta, em Natal, RN, o EIA é convidado para uma oficina de três dias em que foi possível colocar em prática as possibilidades de se realizar um jogo através das cartas como dispositivo de proposição de ações e tomadas de decisões num “território desconhecido” com participantes que, em sua maioria, também não se conheciam, abrindo a possibilidade da execução da experiência por qualquer um e resultando na formação de um novo grupo de atuação na cidade. Nesse mesmo ano houve a criação da disciplina optativa por Euler Sandeville Jr. (AUP0665 – Arte e projeto da Paisagem), professor da FAU, em parceria com o EIA e com os CCCAs de Heliópolis em que alunos da FAU eram levados a uma experimentação mais intensa e processos de criação coletiva em conjunto com moradores de Heliópolis numa experimentação inédita dentro das disciplinas da FAU.

Em 2010, o grupo cria um “dispositivo de interação” chamado de SEU SAIA, para participar de outro encontro surgido na rede: o SEU, semana de experiência urbana em Porto Alegre, RS. O SEU SAIA, que pode ser utilizado por qualquer pessoa, dentro de qualquer grupo, pretende ser uma forma de se realizar experiências urbanas de interação em qualquer cidade, por qualquer pessoa, numa espécie de jogo sem regras fixas e sem objetivos competitivos por si só.

A partir de agosto, inicia-se a parte da pesquisa prático-teórica “Exercícios de Possibilidades Urbanas” realizada no grupo de pesquisa Laboratório Urbano, no programa de pós graduação em urbanismo da UFBA. Através da formação de um grupo de ação multidisciplinar em Salvador, pretende-se realizar nas ruas ações que tratem dos medos e desejos das pessoas em relação à cidade, criada a partir da experiência das semanas de imersão e encontros vividos pelo grupo.

Práticas do grupo

Relações com a arte institucionalizada

Boa parte dos integrantes do grupo têm alguma relação com a arte institucionalizada, seja por sua formação tradicional nas universidades, ou pelo contato e as parcerias com centros culturais, museus, galerias e bienais, ou simplesmente o meio de veicular seus trabalhos e propostas, em listas de discussão e sites especializados em arte. O desejo de atuação na cidade pode, portanto, ter surgido em seus primórdios a partir de uma contestação das instituições da arte, mas sua continuidade certamente se deu a partir de um flagrante descontentamento, de uma impossibilidade dessas instituições de arte abarcarem algo que demandava fricção e participação, de troca, de embate, de crítica – mas não exatamente de crítica de arte.

O desejo do grupo ia em direção a uma troca menos teórica, a um embate mais palpável e acessível, uma participação e uma crítica que surgissem de pessoas nem sempre acostumadas à verborragia ao palavrorio da arte institucionalizada, mas que, por outro lado, estão próximas das questões profundas da cidade que incomodam alguns enquanto beneficiam outros, críticas de moradores das mais diversas regiões da cidade, de urbanistas e acadêmicos interessados em diminuir a desigualdade que não agem em favor exclusivo das lógicas de mercado, críticas de pessoas de movimentos sociais, participação e troca com essas pessoas todas. Além da necessidade também de um aprendizado que pudesse se construir através dessas experiências – que não negasse o conhecimento acadêmico com o qual sempre foi importante trocar, mas que também não o tomasse por única fonte confiável de conhecimento existente.

Não é possível dizer que exista uma posição definida, uma ideologia do grupo a respeito das relações com o sistema e o mercado das artes: cada parceria, cada trabalho e possibilidade é discutida individualmente pelos integrantes mais presentes e ativos no momento e, por mais que o grupo busque questionar os fins hegemônicos e mercadológicos de quaisquer atividades e tenha sempre em mente um objetivo criador, reflexivo e questionador, há uma abertura para a discussão com todos os grupos e pessoas que pretendem discutir a partir de qualquer posicionamento.

Gestão horizontal

A gestão horizontal proposta pelo grupo pode até hoje ser experimentada de modo intenso, criando situações interessantes – algumas delas de conflito – mas todas de transformação e grande abertura para experimentações devido à própria possibilidade de descomprometimento do grupo com o mercado propriamente dito da arte e um maior comprometimento com os desejos do grupo, mesmo que muitas vezes esses estivessem em dissonância com certas tendências - fossem elas acadêmicas ou comerciais - mas que estivessem em consonância com a vontade, não só do próprio grupo organizador, como também de um número considerável de participantes a cada ano. Tais experimentações traduzem-se em resultados concretos que são produtores de mudanças importantes dentro do entendimento da arte e da organização das pessoas do grupo e, conseqüentemente, da política que envolve a realização dos encontros

de arte e que podem ser compartilhadas com quaisquer interessados visando transformações área que deveria estar em constante reavaliação e conexão com outras, abrindo-se e criando perspectivas diferentes. Mais que disposto a trocar no sentido de experiências e realizações, o grupo propõe de fato experimentar praticamente as possibilidades colocadas a sua disposição, desde que em conjunção com suas prática e ética e em conjunção com os desejos dos participantes mais ativos e presentes, numa tentativa de invenção de novas formas de relação que não passem pela hierarquia encontradas no trabalho, na universidade, onde quer que seja e que possa ser de fato aplicada à vida cotidiana; uma forma de relacionar-se baseada em afetos, convivência e discussão dos conflitos.

Transversalidade e processos de aprendizagem

Os objetivos do grupo não se encontram em uma “área do conhecimento” específica e delimitada: busca-se realizar encontros que promovam a discussão em torno da arte e as relações das pessoas na cidade, a abertura para parcerias e discussões amplas localiza o grupo em um ponto de intersecção entre a gestão e a criação, num lugar transversal a várias dessas “áreas”, ainda aberto às possibilidades e, portanto, muitas vezes, desconsiderado por uma série de instâncias e organizações. Por outro lado, tal despertamento favorece em muito a característica processual e as possibilidades de troca e aprendizado. Os interesses variam de acordo com interesses pessoais dos organizadores e participantes e seus entrecruzamentos possibilitando o contato com temas diversos, dos mais diferentes pontos de vista.

Processo de Seleção

Realizar alguma espécie de curadoria seria, de algum modo, replicar o sistema das artes e os grandes eventos culturais já conhecidos através de uma seleção que poderia tentar privilegiar alguma suposta “qualidade artística” dos trabalhos ao invés de buscar privilegiar aqueles cujas possibilidades de discussão, reflexão, colaboração e experiência de cidade fossem mais evidentes.

O que não quer necessariamente dizer que qualquer tipo de seleção seja problemática, mas que certos critérios são problemáticos e geram grande possibilidade de que seja criado um evento cuja participação se restrinja a pequenos grupos de pessoas que se conhecem, não ampliando o debate. Tentar pensar a criação como experiência fundamental para todos e não apenas algo feito por (e para outros) artistas é um ponto comum a todos os integrantes do grupo.

Imersão na cidade

As semanas de imersão oferecem uma possibilidade de contato com lugares e pessoas não usuais, assim como buscam intensificar a observação e o contato com áreas usuais e corriqueiras dos participantes, criando novos olhares e formas de interação, num objetivo de ampliar o território de ação e circulação, ampliar e aprofundar os

caminhos traçados pelos corpos que acabam por configurá-los e vice-versa⁸⁷, desconstruindo imagens prefabricadas criadas pelos mais diversos meios de comunicação e estimulando novas relações com diferentes lugares e pessoas.

Editais e patrocínios

O grupo nunca recebeu apoio nem patrocínio de nenhuma espécie de editais públicos ou privados. Vale frisar que tal fato não se deu devido a um posicionamento ideológico e sim devido, talvez, a uma inabilidade para a adaptação ou adequação ou dos projetos que se pretendiam realizar às possibilidades oferecidas pelos editais e parcerias propostas e um desejo de não alterar nem aceitar interferências na realização das propostas criadas pelo grupo. Por outro lado, o grupo recebeu pagamentos por diversas oficinas, debates e eventos dos quais participou ocasionalmente, com os quais pagaram-se alguns custos das semanas de imersão, enquanto os participantes arcam com seus próprios gastos - o que prejudica enormemente a participação de pessoas de outras cidades.

Ainda assim, o grupo preferiu a ineficácia de sua organização horizontal que acaba sendo relegada ao tempo livre dos participantes onde todos possuem outras ocupações profissionais à profissionalização e transformação do grupo e de seus processos numa busca constante por apoios e patrocínios.

Conclusão

Algumas ações tratadas nesse artigo podem ser consideradas táticas (De Certau, 1998) contra as estratégias dominantes do poder público e constituem ações de importância mesmo que seus resultados práticos não sejam completamente eficazes na tentativa de impedir algum acontecimento e possam apenas e, no máximo, adiá-los. Ainda assim, eles ainda têm o poder de transformar o modo como se pensa a respeito dessas questões, a visão que se tem sobre certos assuntos e questões para quem com eles se envolve de modo a possibilitar transformações nas relações cotidianas dos interessados em mudanças.

Tais ações continuam sendo importantes quando nada disso acontece, quando conseguimos apenas discutir e problematizar a questão, gerando aprendizado para todos os envolvidos. Um aprendizado construído em conjunto, fora dos lugares onde ele é produzido em massa para consumo sem questionamento, como tantas vezes acontece nas escolas, nos meios de comunicação e até mesmo nas universidades.

Tais ações se fazem importantes porque nos lembram que é possível nos apropriarmos dos espaços e recursos da cidade para que sejam utilizados em favor da população, em favor do conhecimento da população sobre o que se passa em sua própria cidade.

Mas mais do que todos os outros aspectos juntos, ainda que não apresentem resultados práticos, tais ações são essenciais porque são capazes de nos lembrar, quando esquecemos, que é possível inventar novos modos de viver sem termos que nos conformar com a ideia de que nada pode ser transformado ou de que a população não tem

poder algum. É uma forma de lembrar que podemos inventar nossos próprios modos de encarar aquilo que nos oferecem os governantes, os empresários ou qualquer outro grupo dominante na sociedade que não só com obediência e aceitação passiva. Uma forma de lembrar que podemos aceitar ou não a cidade mas que, sobretudo, podemos de fato inventá-la.

Referências

- Arantes, Otilia, Carlos Vainer e Ermínia Maricato, *A cidade do pensamento único*, Petrópolis, RJ, Vozes, 4ª ed., 2007.
- Berenstein Jacques, Paola, "Corpografias Urbanas", 2008.
(http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp)
- Borges, Fabiane Moraes, *Domínios do Demasiado*, São Paulo, Hucitec, 2010.
- Coletivo Política do Impossível, *Cidade Luz: uma investigação-ação no centro de São Paulo*, São Paulo, Editora PI, 2008.
- De Certeau, Michel, *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*, Petrópolis, Editora Vozes, 3ª edição, 1998.
- Fernandes, Gabriel, "Serra, Kassab e as políticas para o centro", 2009.
(<http://notasurbanas.blogspot.com/category/republicado/stoa/page/3/>)
- Guattari, Félix e Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 9ª edição, 2005.
- Kunsch, Graziela, "A rampa antimendigo e a noção de site specificity ou Andrea Matarazzo no Soho", 2008.
(<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/GrazielaKunsch.pdf>)
- Mesquita, André Luiz, Dissertação "Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)", 2008.
(<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>)

Páginas da internet (vistas em maio de 2011)

- Apocalipse Motorizado:
<http://www.apocalipsemotorizado.net/2005/10/24/o-preco-do-trabalho-no-brasil/>
- Blogs de Experiência Imersiva Ambiental:
<http://mapeia.wordpress.com> (2008)
<http://mapeia.blogspot.com> (2006)
<http://eia05.zip.net> (2005)
<http://imersaoambiental.blog.uol.com.br> (2004)

- Blog de Tulio Tavares:
<http://tuliotavares.wordpress.com/>
- Blog Integração Sem Posse:
<http://integracaosemposse.zip.net/>

A INTERVENÇÃO DA POÉTICA VISUAL DE EDUARDO KOBRA NA CIDADE DE SÃO PAULO

*Dalmo de Oliveira Souza e Silva
Marina Jogue Chinem
Universidade Metodista de São Paulo*

Sob o ponto de vista político, econômico ou social, conceitos tais como espaço e território despertam grandes debates na atualidade: o que é espaço privado? O que é espaço público? O que é território? A subversão, inerente ao virtual e ao fluxo de informações globalizadas, esfacela as fronteiras físicas da territorialidade, vista até meados do século passado como unidade político-administrativa. Hoje, o território pode ser dotado de diversas dimensões (geográficas, étnicas, políticas, econômicas, sociais e estéticas). A noção de espacialidade é quase tão fluída como esse novo conceito de território que pode abrir, simultaneamente, formas híbridas entre o real e o virtual. Se as concepções sobre território e espaço tornam-se complexas, o que se pode dizer sobre as relações entre o espaço privado e o público?

O espaço privado, antes contido na intimidade das casas e da vida familiar; no presente, pode ser adquirido em bancas de jornal ou ainda exposto via TV ou internet. As redes de relacionamento e as ferramentas digitais auxiliam no conhecimento sobre a vida privada de ricos, de famosos e, mais recentemente e comumente de anônimos (visto a propagação de blogs e de redes de relacionamentos via web). Já o espaço público, que deveria ser concebido como o de todos, mergulha na incerteza da violência e nas precauções da solidão urbana que, cada vez mais, isola as pessoas. Esse espaço torna-se o “de ninguém”, aquele da passagem necessária e rápida, o da ruína e da constante transformação, ou seja, aquele que não abriga a vida, somente a vê passar.

Na contemporaneidade, quais manifestações aceitariam o desafio de aliar homem e espaço público? O que é arte pública? O que é arte urbana? Historicamente, as manifestações artísticas estão intimamente ligadas aos espaços de coletividade. As pinturas rupestres, na Pré-História, marcam os primeiros indícios de sensibilidade estética, expressos em cenas de caça e de pesca gravadas em paredes de cavernas, além de transmitirem a presença de sinais mágicos nas mesmas. No Egito, os hieróglifos mostram o culto aos faraós e às instruções necessárias para a vida-além-túmulo. Em Pompéia, os grafites, preservados pela erupção do Vesúvio, registram o cotidiano da cidade balneário dos romanos (Gombrich, 2000: 32 e ss.). Numa Europa medieval e, mais tarde renascentista, os afrescos – técnica de pintura sobre parede ou teto, no qual o revestimento ainda está fresco (cimento, gesso, nata de cal, ou outro qualquer) – transmitem em edifícios públicos (tais como igrejas e bibliotecas) o “espírito de uma época” (uma leitura dos temas bíblicos e da cultura greco-latina).

No acervo das técnicas artísticas, os afrescos ou qualquer outro tipo de pintura realizada diretamente em paredes, muros e tetos apresentam-se de forma, estritamente, vinculada à arquitetura – o que comumente denomina-se pintura mural. Nessa técnica, o emprego da cor, do desenho, da perspectiva e do tratamento temático altera de modo radical a percepção das proporções espaciais da construção.

No século XIII, os trabalhos de Giotto impulsionam à pintura mural e, a partir de então, surgem grandes mestres dessa técnica. O Renascimento é marcado por obras-primas do muralismo, como os afrescos da capela Sistina, por Michelangelo, e a “Última ceia”, de Leonardo Da Vinci. Já durante o século XX, a pintura mural adquire nova dinâmica, em três fases principais: um gênero mais expressionista e abstrato que surge a partir de grupos cubistas e fauvistas, em Paris, e se manifesta nos trabalhos de Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, e Marc Chagall; outro que se dissemina a partir do movimento revolucionário mexicano; e um movimento mural de curta duração, na década de 1930, nos Estados Unidos.

Nesse período, a arte mural mexicana alcança aspecto monumental e político, elaborada por artistas combativos. Siqueiros, Rivera e Orozco, nomes mais expressivos do muralismo mexicano, pretendem valorizar a cultura pré-hispânica, através de composições que representam indígenas, conquistadores espanhóis, camponeses, operários, políticos e revolucionários. No Brasil, artistas como Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Fúlvio Pennacchi têm murais em espaço públicos, tais como, igrejas e edifícios estatais. Frutos das grandes cidades, a arte mural e a escultura (aqui se evoca os monumentos comemorativos) – mesmo que vistos em espaços públicos, ainda estão sob a égide da institucionalização da arte. Nesse ponto, assinala-se que desde o início do século XX, diversos artistas como Rodin, Brancusi e Picasso, em suas poéticas experimentam formas artísticas (murais ou esculturas) que rompem com os elementos clássicos, monumentais e institucionais da arte (tais como, o pedestal, a verticalidade e a figuração). Nesse processo de ruptura, esses artistas passam, cada vez mais, a explorar novos territórios para as suas intervenções, transformando o espaço natural ou urbano em locais por excelência de experimentação estética e desencadeando o desenvolvimento da arte pública (Curi, 2004: 5 e ss).

Os espaços podem ser coletivos, porém, ainda são institucionalizados – estão sob controle e determinada ordenação social. Aqui, deve-se chamar a atenção para o caráter institucional da arte – que ao longo de grande período foi se fechando em espaços institucionais, tais como, museus e galerias especializadas. Nos anos de 1960, alguns artistas rompem com esse “estado de coisas”, a *Land Art*, por exemplo, representada por Christo, Richard Serra, Robert Smithson, entre outros, apropria-se da natureza e da arquitetura das localidades selecionadas para expressar o seu desejo de intervenção no espaço compartilhado por todos os homens (Canton, 2010).

Esses artistas evocam uma linguagem pública para a escultura, num primeiro momento, e depois, voltam-se às questões estéticas ambientais, promovendo uma especificação da arte pública. Movidos pelo espírito de experimentação, essa geração de artistas rompem com as paredes dos museus e galerias de arte e buscam a natureza e o espaço externo. Ligada à ideia de solidão, meditação e isolamento, a *Land Art* quer

conquistar novos territórios, utilizando, sobretudo, a força primordial do cenário natural: suas intervenções expressam o desejo de domesticar a natureza ainda intocada, ou ainda, o anseio de construção de uma experiência estética junto à natureza (*Idem*). Simultaneamente, ao movimento de descoberta de novos territórios para a arte, o próprio conceito de arte pública passa por transformações, nesse período, caracterizando, especialmente, um novo tipo de ação artística no espaço público que se distingue do tradicional monumento comemorativo. Compreendida como a relação entre o observador e o objeto observado, a arte pública se comporta como se a obra pudesse absorver nela o espectador no exato instante da contemplação (Curi, 2004: 5).

Num sentido corrente do conceito, “arte pública” refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela (os museus e as galerias, em geral). A ideia é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário.⁸⁸ Entre as linguagens artísticas, a denominada arte pública pode fornecer as referências que se perderam, pode resgatar o “lugar de identidade” de uma população e promover o diálogo, ou seja, a compreensão da especificidade do lugar e suas consequências (geográficas, históricas e sociais) no ato da criação estética. Nessa perspectiva, a arte pública tem como função última resgatar o olhar estético para o entorno urbano, recuperando espaços degradados, ociosos e os transformando em “lugares da memória”, de “identidade” e de “referência” (Oliveira, 2008: 77 e ss.).

Os ideais de maio de 1968 impulsionam as tendências estéticas que levaram à arte pública e contribuem para a abertura dos museus e para a presença da arte nas ruas. A chamada “revolução romântica” (Gonçalves, 2004: 61) de maio de 1968, na França, instituída por estudantes, motiva, acima de tudo, a “luta pelo direito a felicidade na vida” (*Idem*). Reivindicam-se profundas alterações nos padrões de vida cotidiana, nas quais os espaços sociais e as manifestações poéticas adquirem papel relevante. Na ação revolucionária, as concepções tradicionalistas de museu são duramente criticadas como reforço institucional dos valores burgueses. “Incendiar o Louvre” ou ter “a *Gioconda* no metrô” simboliza, naquele momento, o início de um processo de “deselitização” da arte e, sobretudo, transformar os museus-templos em lugares voltados à liberdade, à democracia e à popularização da arte (*Idem*: 162). Simultaneamente, os artistas da geração dos anos de 1960, também se sentem comprometidos com uma arte presente no cotidiano das pessoas, ou seja, nas ruas, edifícios e passagens das grandes cidades.

Cultura urbana

88 O conceito que gira em torno do termo “arte pública” é bastante complexo. Em termos gerais, chamam-se de “arte pública”, as obras ou os monumentos presentes nas ruas, praças ou em lugares de fácil acesso (como hospitais e aeroportos). Nessa direção, evoca-se como arte pública, manifestações artísticas existentes desde a antiguidade, lembrando de obras integradas à cena cotidiana - por exemplo, O Pensador, de Auguste Rodin (1840 - 1917), instalado em frente do Panteão em Paris, 1906 - e de outras mais diretamente envolvidas com o debate político. O projeto de Vladimir Tatlin (1885 - 1953) para um monumento à Terceira Internacional (1920) e o Memorial de Constantin Brancusi (1876 - 1957), 1937-1938, dedicado aos civis romenos que enfrentaram o Exército alemão em 1916, são exemplos disso. O muralismo mexicano de Diego Rivera (1886 - 1957) e David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974) pode ser considerado um dos precursores da arte pública em função de seu compromisso político e de seu apelo visual. www.itaucultural.org.br. Acesso em 04 de abril de 2010.

Em busca de uma expressão artística renovadora, artistas e arquitetos iniciam intervenções sistemáticas em espaço público nos fins da década de 1970 – mesmo período de estímulo e financiamento da arte pública, especialmente, fomentada por instituições como a National Endowment for the Arts e General Services Administration, nos EUA; e o *Arts Council* na Grã-Bretanha. Na segunda metade dos anos de 1980, há um forte impulso das políticas culturais na direção deste tipo de arte, particularmente em cidades europeias como Berlim e Dusseldorf (ambas na Alemanha). Grandes centros urbanos, tal como, Nova York, incentivam sistematicamente a aquisição e exibição de obras de arte em edifícios recém-construídos públicos ou privados.⁸⁹

A questão do lugar para a arte entra no ápice das discussões: a arte deve estar dentro ou fora de espaços reservados para ela? A noção de obra para um sítio específico (*the specific site*) ganha impulso, durante os anos de 1970, e hoje, desdobra-se em diversas correntes, que consideram não somente a fisicalidade da obra no espaço, mas também os problemas urbanísticos, sociais, culturais e discursivos, relacionados ao lugar de instalação dessa experiência artística. Em casos extremos, a própria obra pode não mais possuir características físicas. Pode torna-se apenas documento conceitual do lugar (a forma sociopolítica dele). O lugar pode referir-se a um território geográfico, porém, não se descarta seu caráter discursivo, transitório e sazonal (Curi, 2004). Nesse caso, torna-se um “lócus” específico (um espaço) de tal manifestação estética.

A cidade, lugar por excelência das galerias, ateliers e museus, diferente desses espaços institucionalizados não está protegida das interações naturais, sociais e, sobretudo, não está livre da desordem entrópica das diversas esferas que confluem em sua territorialidade. Na malha urbana, os artistas distinguem-se dos paisagistas e arquitetos. Isto porque esses profissionais estão preocupados em contrabalançar suas ações com os planejamentos urbanos e os controles de tráfegos e do ambiente, ao passo que, os artistas têm a disposição estética como o fio condutor de suas atividades. Para o artista Robert Smithson, o ideal da arquitetura que permeia as construções da cidade concentra-se em isolar o homem do ambiente natural e colocá-lo em um lugar rigidamente organizado – o que para Smithson é uma visão idealista que deve ser combatida (Smithson, 1979: 9 e ss.). As situações de ruína e colapso que dominam os lugares com construções abandonadas são analisadas pelo artista americano como objetos estéticos (*Idem*). Em decorrência desse pensamento, as obras adquirem magnitude em suas escalas e tendem a absorver o espectador que passa por uma experiência corporal do lugar.

A década de 1980 torna-se determinante para a emergência de novas manifestações artísticas que levam poesia às ruas dos grandes centros urbanos – o que convencionalmente, denomina-se de *street art* ou arte urbana. A cultura afro-americana emerge das periferias nas cidades americanas e mostra a potencialidade do Hip Hop (movimento que une música, grafite e dança). A rebeldia de uma parcela excluída da sociedade (o jovem, negro e pobre) toma às ruas e os espaços públicos esquecidos pelo poder estatal. Nesse período, a arte da provocação, do protesto e dos guetos metropolitanos, conheceu seus primeiros profetas: Jean-Michel Basquiat e Keith Haring que realizam

intervenções nos muros dos grandes centros urbanos e ganham o *status* de artistas internacionais, quando seus trabalhos são incorporados por colecionadores, museus e galerias de arte – seria o que muitos críticos chamam de “vitrinização do muro”.⁹⁰

No cenário brasileiro, Fábio Magalhães nos conta que ainda nos anos de 1980, a Pinacoteca do Estado de São Paulo torna-se a primeira instituição a acolher uma exposição de *street art*: a mostra individual de Alex Vallauri. Anos mais tarde, recebe uma grande retrospectiva de Jean-Michel Basquiat com grande êxito de público (Magalhães, 2008: 12-13). Em 1983, a Bienal de São Paulo demonstra interesse pelo grafite, quando apresenta os grandes painéis de Keith Haring e Kenny Scharf e, por último, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é o primeiro a incorporar em sua coleção, dois painéis (*A Grande Cidade e Verde Vermelho* – ambos de 1983) do grafiteiro Kenny Scharf, obras anteriormente apresentadas na Bienal daquele ano (*Idem*).

A partir de então, as instituições têm demonstrado grande interesse pelas linguagens da arte urbana. Hoje, diversas galerias de arte abrem suas portas para o grafite como, por exemplo, a galeria Fortes Vilaça que trabalha com os grafiteiros Gêmeos e, muitas outras, são galerias especializadas em arte de rua, tais como, a Choque Cultural e Grafiteria, ambas de São Paulo. O já citado Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo realizou duas exposições dedicadas à arte urbana: *Olhar Impertinente*, 2005, que reuniu grafiteiros integrantes do *Projeto Aprendiz* do jornalista Gilberto Dimenstein e *Street Art*, 2008, que contou com obras de grafiteiros brasileiros e estrangeiros.

Porém, muitos autores afirmam que é nas ruas que o grafite torna-se, por excelência, arte urbana, ou seja, o diálogo entre o artista e a comunidade somente se viabiliza no espaço de circulação da cidade, transformando-se em registro das tradições locais e urbanas que envolvem as necessidades práticas da vida cotidiana (Andreoli e Santos, 1998). Aqui, retoma-se a experiência corpórea do espectador, uma vez que é conduzido a um passeio pitoresco (um ato sensível entre o ver e o caminhar). Os pés se igualam em importância aos olhos. O conhecimento da obra deve-se às infinitas combinações entre os pontos de vista do observador, evocando, nesse sentido, a associação fenomenológica propagada por Merleau Ponty, na qual o observador e o objeto observado se integram na descoberta do lugar (Merleau-Ponty, 1994).

De fácil acessibilidade aos cidadãos, o grafite, como arte urbana, promove a identidade de um lugar. Isto porque incorpora elementos que compõem a sociedade de massa: a linguagem das histórias em quadrinhos, particularmente o mangá japonês, mesclado às tendências surrealistas e fantásticas; a profusão de cores; a escrita com mensagens de protesto e reivindicações. Nessa perspectiva, o grafite e a pichação se diferenciam. Ambos evocam a voz dos excluídos socialmente, porém, a pichação é cercada por códigos e grafismos que se referem a uma potencialidade dirigida ao inalcançável, isto é, a guerra de alfabetos presente nos muros da cidade relaciona-se às “tribos modernas” existentes na malha urbana – cada grupo tentando superar-se na ousadia por alcançar

90 Para Vittorio Sgarbi, a “vitrinização do grafite” torna-se tendência, uma vez que é incorporada por espaços institucionais, antes consagrados a arte mais requintada, e por ditames da moda internacional, tais como, John Galliano, Dior e Giorgio Armani que criam coleções contaminadas pelo gosto dos grafites. (Sgarbi, 2008: 5-6).

os prédios mais altos. Já o grafite está além do protesto, refere-se à possibilidade de uma experiência estética.

Os lugares escolhidos pelos grafiteiros para a realização dos seus trabalhos são as passagens (viadutos, esquinas, becos ou grandes avenidas) e os locais em transformação (muitas vezes, ruínas industriais – galpões, armazéns, edifícios abandonados). A partir dessa opção, os grafiteiros chamam a atenção para os espaços públicos que são “de ninguém”, valorizando, pela experiência estética, o que antes está deteriorado – ou ainda a passagem (ao invés da paisagem).

Nesse ponto, as ideias de Frederic Jameson sobre a organização dos espaços frente ao capitalismo podem fornecer subsídios para a presente discussão sobre arte pública. Para esse autor, o rigoroso planejamento das cidades, o isolamento social e mesmo a homogeneização do cotidiano são balanceados pelos desígnios do lucro. Ao buscar o lucro sobre todas as coisas, os fluxos de capital exigem mobilidade e espaços sem obstáculos, gerando uma estetização do real, um reajuste dos objetos culturais e um fenômeno de popularização da arte (Jameson, 1997: 13 e ss). Desse modo, pode-se pensar que a linguagem do grafite seria uma nova estética, a partir do mundo fragmentado do capitalismo avançado, reclamando um procedimento, até mesmo, pedagógico, que busca localizar o sujeito frente ao espaço através de mapas cognitivos.

Outra característica importante da linguagem do grafite é o trabalho coletivo, clandestino e anônimo. É comum no grafite, o planejamento e a realização dos painéis em grupo, demonstrando coesão e harmonia entre as imagens – isto porque, todas as imagens, apesar das variações temáticas e estilísticas, pertencem ao mesmo idioma gráfico. Quanto ao anonimato, por muito tempo, visto como uma manifestação marginal, o fascínio pelo trabalho escondido e sem assinatura do artista ainda permanece nas criações dos grafiteiros – mesmo com a aceitação das galerias e dos templos dedicados à arte e, recentemente, com a aceitação do poder estatal⁹¹.

O grafite de São Paulo está mudando e há indícios que no futuro haverá um maior diálogo maior da cidade com essa arte pública. Na cidade esta arte que agora é reconhecida pela lei, conhece novos nomes que devem tornar o movimento muito mais visível. A transgressão do grafite é realizada por jovens, tais como Boleta, Prozak, Higraff, Zezão, Tim Tchais, Ya!, Eduardo Kobra e muitos outros. Os espectadores são todos os transeuntes da cidade. Isto porque, seus trabalhos estão em pontos diversos da paisagem urbana (da zona norte à zona sul, centro, leste, oeste e cidades periféricas). São perfeitamente identificáveis porque formam uma poética coesa.

Eduardo Kobra é considerado um expoente da neo-vanguarda paulista, um artista do grafite que gosta de criar suas obras inspirando-se em um estilo mais clássico e romântico, visando resgatar a memória da cidade do início do século XX. Paulistano engajou-se na arte em 1987 no bairro do Campo Limpo como pichador e o grafiteiro, e hoje se torna um dos grandes nomes nacionais quando o assunto é arte de rua.

91 Nos últimos anos, as prefeituras das grandes metrópoles, como São Paulo e Rio de Janeiro, adotam novas políticas públicas e abrem espaços simbólicos para a expressão do grafite, incluindo-se aí, grandes avenidas, como por exemplo, a Avenida 23 de Maio e a Avenida Paulista – ambas em São Paulo. Surge, então, o grafite autorizado, consentido e aprovado pelo poder estatal e por grande parte da população. (Magalhães, 2008).

Com os desdobramentos que a arte urbana ganhou na Cidade de São Paulo, ele derivou – com o Studio Kobra criado nos anos 90 – para um muralismo original inspirado em alguns artistas, especialmente os pintores mexicanos⁹² e no design do norte americano Eric Grohe⁹³, beneficiando-se das características de artista experimentador, bom desenhista e hábil pintor realista.

Eduardo Kobra e o “Projeto Muro das Memórias” na cidade de São Paulo

O seu interesse em enveredar pela pintura de cenas do passado, aconteceu em 2005, quando deparou-se com um livro com fotos do porto de Santos na década de 1920. Com estas imagens resolveu fazer uma experiência em um muro da avenida Sumaré (em Perdizes, zona oeste), no qual retrata um grupo de trabalhadores com sacos nas costas abastecendo um navio, realizou o painel em preto-e-branco, destoando do colorido berrante de seus grafites⁹⁴.

Começou, então, a percorrer arquivos em busca de cenas antigas paulistanas, realizou toda uma pesquisa para retratar toda a memória. Encantou-se em especial com a avenida Paulista, na qual trafegavam bondes e cujas calçadas eram decoradas com ipês. Conseguiu um espaço privilegiado, no Shopping Center 3, naquela avenida, para reproduzir uma das fotos que encontrou num museu. A rua Direita de 1900 foi reproduzida num muro da avenida Hélio Pellegrino (zona sul).

A proposta é registrar a tranqüilidade extinta há muito tempo o que faz parte de um projeto a ser espalhado pela cidade que Kobra batizou de “Muro das Memórias”. O artista comenta que o estímulo em sair registrando esse tipo de cena pela cidade é a receptividade das pessoas.

Busca transformar a paisagem urbana através da arte e o resgate da memória da cidade. A síntese é o seu modo peculiar de criar, através do qual pinta mais também adere, interfere e sobrepõe cenas e personagens das primeiras décadas do século XX. É uma junção de nostalgia e modernidade, por meio de pinturas cenográficas, algumas monumentais. A idéia é estabelecer uma comparação entre o ar romântico e o clima de nostalgia com a constante agitação característica dos grandes centros como é São Paulo hoje.

Kobra está deixando a cidade de São Paulo mais diferente. Desenvolve obras que misturam o traço da aerografia com a inspiração na pintura do moderno grafite, rico em sombra, luz e brilho. O resultado são murais tridimensionais que permitem ao público interagir com a obra.

92 Nos murais, os artistas mexicanos mostraram a ousadia dos revolucionários, os abusos da classe governante e a interpretação visual da história da revolução. O povo teve acesso à arte e se viu refletido nas paredes de prédios públicos. http://operamundi.uol.com.br/materias_ver.php?idConteudo=6119. Acesso dia 05 de maio de 2011.

93 Eric Grohe Alan, *nasceu em Nova Iorque em 1944. Ele se mudou para a Costa Oeste, quando ele era jovem, residindo atualmente ao norte de Seattle, Washington*. Cria arte mural, que transforma o ambiente e as comunidades também. Ele acredita que a arte deve envolver, desafiar e inspirar o espectador, não simplesmente decorar, mas integrar-se com seu entorno arquitetônico. Os grandes projetos de murais públicos são pintados no local e, normalmente, levar vários meses, dando à comunidade local uma oportunidade única para testemunhar a criação do dia-a-dia de uma obra de arte. <http://www.ericgrohemurals.com/projects.html>. Acesso 03 de maio de 2011.

94 www.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/.../gd010807.htm. Acesso 9 de maio de 2011.

Por meio destas imagens que o artista cria portais para saudosos momentos da cidade. O maior destes murais mede 1000 m2 e foi realizado em 2009 na Avenida 23 de Maio em comemoração ao aniversário de São Paulo, no dia 25 de janeiro.



Foto 1: Mural na Av. 23 de Maio, na cidade de São Paulo
Fonte: <http://eduardokobra.com/?cat=7>. Acesso dia 04 de maio de 2011.

“Meu objetivo é continuar entregando este presente para São Paulo, através do meu trabalho. Acredito que contribui para trazer uma nostalgia para os moradores e visitantes da cidade, além de melhorar a paisagem urbana”, declara Kobra⁹⁵.



Foto 2: Fachada de um dos prédios da avenida Tiradentes
Fonte: <http://eduardokobra.com/?cat=7>. Acesso dia 04 de maio de 2011.

95 arieleonella.wordpress.com/.../muro-das-memorias-eduardo-kobra-mistura-de-nostalgia-e-modernidade-de-sao-paulo/. Acesso 09 de maio de 2011

A INTERVENÇÃO DA POÉTICA VISUAL DE EDUARDO KOBRA

A São Paulo de 1925 foi retratada na fachada de um dos prédios da avenida Tiradentes em mais um trabalho do artista plástico Eduardo Kobra. A curiosidade do desenho que ocupa as duas laterais do Senac, na região central, é que pela primeira vez ele e equipe realizou um painel em um espaço vertical. Durante todo um dia, estiveram trabalhando a 40 metros de altura. Na série 'Muro da Memória', Kobra usou o espaço para reproduzir cena da rua Direita e do Viaduto do Chá.



Foto 3: Mural no bairro de Vila Madalena, na cidade de São Paulo.
Fonte: <http://eduardokobra.com/?cat=7>. Acesso dia 04 de maio de 2011.

A convite da Prefeitura, Kobra realizou na Praça Patriarca, no centro da cidade de São Paulo, a primeira pintura em 3D sob pavimento no Brasil. A técnica anamórfica consiste em “enganar os olhos”, a pintura pode parecer distorcida em um certo ângulo, mas ao ver do ângulo correto, estipulado pelo artista ela se torna 3D apresentando uma incrível variação de profundidade e realismo. São postais que reproduzem o cotidiano, dando um tratamento estético a paisagem citadina.

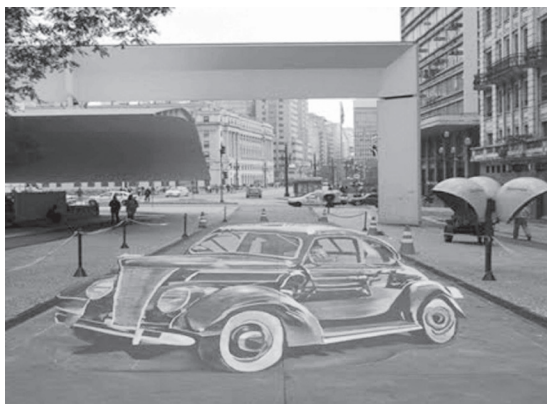


Foto 4: Pintura na Praça Patriarca, na cidade de São Paulo.
Fonte: <http://eduardokobra.com/?cat=7>. Acesso dia 04 de maio de 2011.

Considerações Finais

Por fim, na produção da arte urbana reconhece-se que suas obras necessitam estar em lugar socialmente específico, ocorrendo, daí, uma completa mudança de paradigma. Nessa nova forma de arte pública, ocorrem três especificidades: o mais antigo, representado pelo modelo fenomenológico, que confirma a inseparabilidade da obra e do lugar; o modelo social/institucional, que retoma aos espaços das galerias e dos museus como lugares da produção artística, da definição e da disseminação da arte e, por último, o modelo discursivo, no qual os artistas preocupados com a questão do confinamento das obras aos espaços institucionais movem-se para fora deles e discutem os imperativos estéticos, aliando obra a fatores sociais, políticos e históricos. Nessas três “categorias” do fazer arte urbana, a concepção do que seria espaço público e privado ganha flexibilidade e estes passam a ser somente lugares e novos territórios para a arte.

Assim, o grafite contemporâneo é muito mais do que o resultado da vontade de desfigurar conceitos, pode-se sim, considerar como uma forma irreverente de revelação da criatividade e expressividade. São obras que contêm a movimentação e o tempo da cidade. E em última instância, o grafite tem o poder de transformar o espaço público – mesmo que, gradativamente, o processo de “vitrinização do grafite” o alicie ao espaço privado das galerias e museus.

Imagens, tipografias comunicam-se como se tivessem fios interligados. Estes desenhos e formas aparecem em pontos estratégicos e se conectam, e circulam no imaginário urbano num jogo lúdico de figuras fictícias que “brincam” com o espaço arquitetônico criando uma rede imagética de diálogo e sedução. Assim, textos reais e imaginários fluem nas veias da cidade e se divertem esparramados neste tecido urbano.

E assim como as cidades na antiguidade o registro sobre o cotidiano é verificado por meio de expressões estéticas que passou a ser o testemunho de uma arte, buscando no espaço arquitetônico das grandes metrópoles representações de obras de arte espalhada em toda cidade. É o território do público que se materializa em linguagens poéticas criando possibilidade de diálogos com os habitantes dos espaços urbanos fazendo destes lugares mais aprazíveis e por não dizer “cenográficos” numa gramática visual de cores, lugar de produção de novos mitos, novos símbolos e novos significados. E por que não dizer uma nova cidade, concebida sob o olhar do artista Eduardo Kobra.

Referências

- Andreoli, Elizabetta e Lymaert Garcia dos SANTOS, “Arte Pública, Cidade Privada”, in *Third Text Magazine*, Londres, Ed. Outono, 1998.
- Anguiano, Raúl, *Obra gráfica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Politécnico Nacional-, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Bonfim, Paula, “Entre o público e o privado: as estratégias atuais no enfrentamento à questão social”, *Rev. Katál*. Florianópolis v. 13 n. 2 p. 270-275 jul./dez. 2010.
- Curi, Ismar Túlio, *Arte Pública Contemporânea no Brasil e o Problema do Lugar*, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004 (Dissertação de Mestrado).
- Garcia Canclini, Néstor et al., *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos*, México, 1940-2000, México, Grijalbo- Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Iztapalapa, 1996.
- Gombrich, Ernst, *História da Arte*, São Paulo: LTC, 2000.
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo, *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*, São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2004.
- Jameson, Frederic, “Elaborações Secundárias”, in *Pós-Modernismo*, São Paulo, Ática, 2ª. ed., 1997, p. 13 e seguintes.
- Magalhães, Fabio, “Street Art”, in: TORCULAR, *Dai Graffiti Allá Pittura/Dos Grafitos à Pintura – Italia/Brasile*, Milano, Torcular, 2008, p.p. 12 e 13
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- Oliveira, Alecsandra Matias, *Poética de Memória: Maria Bonomi e Epopéia Paulista*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2008.
- Sidaway, I., “Suporte”, Enciclopédia dos materiais e das técnicas, Acanto Editorial, 2002
- Sgarbi, Vittorio, “Street Art”, in: TORCULAR, *Dai Graffiti Allá Pittura/Dos Grafitos à Pintura – Italia/Brasil*, Milano, Torcular, 2008, pp. 5 e 6.
- Smithson, Robert, “Entropy and the New Monuments”, in: *The Writings of Robert Smithson*, New York, ed. By Nancy Holt, 1979, p. 9.
- VV.AA., “Apoio pictórico”, in *História da Arte*, Ed. Anaya, 1986, p. 990

Site:

www.itaucultural.org.br. Acesso em 04 de abril de 2010.

<http://eduardokobra.com/?cat=12>. Acesso em 02 de maio de 2011.

Vídeo:

Canton, Kátia, *Espaço e Território*, São Paulo, MAC USP, 2010.

ESCULPIENDO ESPACIOS POLÍTICOS.

C.A.D.A. y sus intervenciones en el espacio público

Beatriz Sánchez Schwember
Pontificia Universidad Católica de Chile

En el contexto de la última dictadura militar en Chile se originaron y desarrollaron una serie de grupos y artistas individuales que en su mayoría realizaron obras que eran protestas al régimen militar. Una de estas agrupaciones fue el CADA (Colectivo de Acciones de Arte 1979-1984) que se planteaba como reducto de resistencia cultural, a través de una serie de “acciones de arte” que intervinieron el espacio cotidiano en la ciudad de Santiago. Este Colectivo estaba integrado por los escritores, artistas y un sociólogo: Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells. El CADA se apropia del espacio público, configurando un lugar de exhibición, una suerte de sitio de exposición que buscaba intervenir lo real.

Al interior de este panorama, el CADA refleja su crítica desde un ámbito artístico de resistencia, que se situaría en los márgenes de la institucionalidad y es por ello que su accionar artístico y político plantean una forma de hacer política que desborda la orgánica partidista vista hasta ese momento. Entonces, el CADA es instalado por los teóricos de la época como un colectivo que intentó romper con las instituciones del arte llevando sus acciones a posicionarse en la vanguardia, la cual se constituye en relación a un grupo heterogéneo de artistas que, a través de la búsqueda de otras formas de arte, indagaron en el cambio de las formas discursivas en las que se había planteado el arte hasta entonces, ayudando a la renovación de la expresión activa y simbólica, que a su vez supera la autoría individual. Es así como el CADA propone ciertas dinámicas del arte que se sitúan en los espacios de recorridos urbanos, cotidianos de cualquier transeúnte. Estas nuevas formas que comienzan a moverse entre la performance, las acciones de arte, el arte-situación, cuyas operaciones muchas veces permanecían abiertas a significados heterogéneos, apelando a su vez a la experimentación con nuevos soportes y materialidades como la historia reciente del país, las biografías, el cuerpo, o nuevas tecnologías como el video.

A efectos de esta ponencia retomaremos la noción de “Escultura Social”⁹⁶ que rescata el CADA, en donde la misma realidad se transforma en material de arte. También el trazado de los recorridos cotidianos se transforman en material de arte, como asimismo lo llama Wolf Vostell⁹⁷, el concepto de “vida encontrada”, una suerte de reformu-

96
97

Idea que corresponde a Joseph Beuys.
artista cuyos trabajos se exhibieron en Chile en la galería Época en 1977.

lación estética de las condiciones materiales de la existencia, que puede ser un acto realizado por cualquiera y de forma diaria. El CADA toma la nueva temporalidad de un arte móvil que lucha contra lo imperecedero de las instituciones museales, es la nueva temporalidad móvil del arte situación, que está procesando de forma contingente diferentes sustratos de la experiencia vital. Debido a esto, el CADA no busca la monumentalidad de un arte muralista popular que ilustra un discurso político ya concebido en el imaginario de la revolución.

También es interesante como Nelly Richard ya instala un quiebre en formas de concebir un arte público, plantea al CADA como una ruptura con el arte realizado por las brigadas⁹⁸ pese a ser considerados por la misma agrupación como su antecedente más cercano, ya que:

“[...] la relación arte ciudad ya no pasa, en las obras del CADA, por la tematización del acontecer popular bajo formas de un relato mural que le señala al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política” (Richard, 2007: 64).

Es por este motivo que ya el referente donde se debe dirigir la vista no son los muros de la ciudad en donde el arte era reformado ilustrativamente como programa político, ya no es repetir trazados de discursos ideológicos ya esbozados, sino que el propio transeúnte explore y desarme los propios límites de su condicionamiento social que lo “mantiene prisionero”, como sostiene Richard. Por ello el CADA es una suerte de reformulación estética de las condiciones materiales de la existencia, que puede ser un acto realizado por cualquiera y de forma diaria. Este elemento es fundamental para generar una distinción entre un arte de “compromiso” político y el arte del CADA que “construye” lo político y no lo toma como discurso ya dado. Así como las brigadas se plantean como un referente que representaría esta diferencia, es así como también el arte llamado de *Compromiso* tampoco operaría bajo los parámetros de arte-político del CADA, ya que sin necesariamente ilustrar el discurso político, sí había un compromiso con la revolución, como un arte que buscaba ser comprendido por todos en el gobierno de la Unidad Popular, muchas veces estas expresiones muralistas están ligadas a militancias partidistas de izquierda⁹⁹.

Los discursos más recientes han situado al CADA como el grupo que funcionó en aquella época y que más se acercó a hacer una cita “límitrofe a la neovanguardia”, centrado principalmente en dos acciones como son *Para no morir de hambre en el arte* y en *¡Ay Sudamérica!*, mezclando los elementos típicos de la vanguardia, como el panfleto, la

98 Las Brigadas Muralistas nacen cercanas a la campaña políticas de los años 60's en Chile, los primeros registros se encuentran en el Valparaíso. Son grupos que funcionaban en gran medida como formas de propaganda para los candidatos de izquierda, los cuales muchas veces no contaban con los recursos para realizar grandes campañas. En esos tiempos su tarea era informativa y propagandística, y con el tiempo van a generar una propuesta artística.

99 Como por ejemplo las Brigadas muralistas Ramona Parra y otras, que ya existían desde mucho antes de la perpetración del Golpe de Estado de 1973, y nacen asociadas a partidos políticos de izquierda en parte como propaganda política.

reflexión teórica, la utopía, ciertos aspectos profetizantes, como también militantes. Es por ello que se puede decir que logran fundir arte-vida y arte-política. Ya que está, por un lado, la fusión entre arte y vida que desdibuja las fronteras de lo que es uno y otro, al salir a la ciudad y generar el quiebre con el arte elitista museal; y por otro, la fusión entre arte y política en el momento de generar una trasgresión de los soportes tradicionales del arte. También hay un desenmarque del orden que buscaba someter al cuerpo social la dictadura, reclamando también al puro esteticismo del arte por el arte. Estas nociones de un arte que busca vincularse a estrategias internacionales, pero situándolo en Chile, no dejan de ser interesante ya que el CADA retoma formas del arte, como el *land art*, la *performance*, pero haciéndolos operativas al interior de un territorio como Chile, en un espacio de enunciación sudamericano¹⁰⁰.

El primer trabajo de este Colectivo, dentro de esta línea, es la acción de arte realizada en 1979 *Para no morir de hambre en el arte*¹⁰¹, que de alguna forma propone una construcción creativa de la obra, como también su materialización, como la lee Richard, esta acción percibe el hambre como característica simbólica de carencia de consumo, y plantea a la leche como el “vector” que denuncia la situación de pobreza que enlazan los constructos de pobreza que están en todas las interrelaciones de la obra, la situación de privación de consumo tanto de alimentos como de bienes culturales, es puesta en evidencia a través de varias intervenciones de la obra. La acción consistió en la distribución de 100 litros de leche entre familias de un sector pobre de Santiago, cada bolsa tenía impresa la consigna de “1/2 litro de leche”, atrayendo de inmediato a la memoria reciente una de las consignas de la Unidad Popular: “cada niño recibirá medio litro de leche diaria”. Luego en una de las páginas de revista *Hoy* publica un texto que logra, aunque sea por breves momentos, sacarla de su mera función periodística para transformarla en soporte de obra con el siguiente texto impreso:

“Imagina esta página completamente blanca
 Imagina esta página blanca como la leche diaria a consumir
 Imagina cada rincón de Chile privado del consumo de leche como páginas blancas para llenar”.

Además frente a la sede de las Naciones Unidas se escucha un texto grabado en cinco idiomas, que de alguna forma da cuenta ante el panorama internacional la precariedad y marginalidad en la que se encuentra Chile. Como parte de esta acción, se exhiben en la galería de arte *Centro Imagen* y se sellan en una caja de acrílico las bolsas de leche no repartidas en la población, además junto con ellas se pone un número de la revista *Hoy* y la cinta con el texto leído frente a las Naciones Unidas. La leche permanece en la galería hasta su descomposición, en la caja transparente que contenía todo esto había un texto grabado que decía:

100 El arte de CADA les valió muchas críticas por el hecho de ser considerados crípticos y elitistas debido a la utilización de nuevas tecnologías consideradas en la época como burguesas.

101 La segunda acción de este Colectivo que muchas veces se lee como continuación de la primera, se tituló *Inversión de escena*.

“Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como un negativo del cuerpo carente, invertido y plural”.

La lectura de la pestilencia que en ese momento debe haber inundado la sala de exhibición de la *Galería Centro Imagen*, la vergüenza de una extrema pobreza anulada en sus consumos básicos, una suerte de borradura de la utopía de antaño, en la que los *slogans* de campañas anteriores tenían textos como: “en la Unidad Popular no habrán niños pobres”. De alguna forma el espectador tiene que haber sentido de inmediato esa relación con el consumo de leche diario, que el gobierno de Salvador Allende proporcionó a los niños más pobres y el término abrupto de esa campaña que de alguna forma responde a las consignas utópicas ya fracasadas. El cuerpo carente como el lugar del padecimiento y la privación, una violencia silenciosa, el hambre como la gran metáfora que engloba las penurias de todo tipo. El olvido o el borramiento del pueblo, antes protagónico, ahora agonizante se deja ver en esta acción. El negativo del cuerpo carente, el lugar de cuerpo plural, aparecen, y como sostiene el mismo texto, se deja ver al cuerpo social ahora famélico y esquelético en su falta de representatividad, las mayorías aplacadas y violentadas.

El hambre, como gesto de esa violencia, de esa privación que se transforma también en tortura. Desaparecer al pueblo, un acto tan cotidiano en el Régimen Militar. La pestilencia debido a la descomposición de la leche, como una sociedad que no puede enterrar a sus muertos, ese cadáver de leches descompuestas, responde a las malas prácticas, a cómo la repartición de los bienes básicos es completamente desigual, el devenir de cuerpos en descomposición que este régimen de la violencia deja a su paso, los esconde los invisibiliza, pero no lo logran, su hedor los delata.

Como espacio común la blancura, como el lugar de la purificación y la borradura, una suerte de punto cero, tanto de un régimen político represivo, pero también como lugar de una matriz de la leche como espacio vital. El blanco, como el lugar de la purificación o la purga, como una matriz, pero también como la nada, como la clausura, la blancura revertida en levantamiento y clausura.

En esta búsqueda por ampliar los espacios de circulación del arte, entremezclando lugares públicos con galerías de arte, tenemos otro ejemplo con la tercera de sus acciones: *¡Ay Sudamérica!*, en donde el cielo es tomado por asalto, como un acto de apropiación indebida y aparentemente imposible, en donde los panfletos arrojados desde los aviones que sobrevolaron la ciudad de Santiago en 1981, proponían la siguiente proclama “Cada hombre que trabaja, aunque sea mentalmente, por la ampliación de sus espacios de vida, es un artista”. Como se aprecia en esta acción la realidad nacional era el soporte permanente de su obra. El 12 de julio de 1981 se lanzaron 400.000 volantes desde seis aviones que sobrevolaron algunas comunas de la ciudad de Santiago. Esta acción ha sido tremendamente significativa al momento de considerar la fusión del arte con la vida como pretendía el CADA, escribiendo en los volantes la siguiente consigna, sin perder de vista al acontecer popular y la referencia al mundo del arte:

“Y así distribuimos nuestra estadía y nuestros diversos oficios: somos lo que somos; hombre de la ciudad y del campo, andinos en las alturas pero siempre poblando estos parajes. Y sin embargo decimos, proponemos hoy, pensarnos en otra perspectiva. No solo como técnicos o científicos, no solo como trabajadores manuales, no solo como artistas del cuadro o del montaje, no solo como cineastas, no solamente como trabajadores de la tierra”.

Estos aviones sobrevolando parte de las comunas más pobres de Santiago, emulando de algún modo imágenes de la historia reciente del país, al retomar y reformular los aviones que sobrevolaron el Palacio de La Moneda momentos previos al bombardeo del edificio de gobierno. Utilizando estas imágenes militarizadas que fueron muy criticadas en la época, pero sin perder de vista que dejaron caer volantes en vez de bombas, es un gesto diferenciador con ese pasado reciente. La utilización del cielo como soporte de obra, no deja de ser un gesto poético, en donde de algún modo se puede leer la subversión del espacio público ciudadano por el espacio del cielo muchas veces más inaccesible, buscando ampliar los espacios, como su mismo texto lo dice¹⁰².

Respecto de lo anterior podemos ver a la urbe como un texto planificado y legible en sus diversas capas histórico-sociales, y por ello también potencial de intervenir y de visibilizar espacios posibles. Son un recorrido poético por la urbe en donde las maneras de hacer cotidianas van a ser el punto focal identificándose con el “uso” de los espacios y objetos que nos rodean, metaforizando el orden dominante generando desvíos en las reglas impuestas, jugando de alguna forma con los mecanismos de la disciplina. Los usuarios tendrían la capacidad de apropiarse de los espacios de la urbe y modificar sus usos cotidianos. Mediante esta creatividad situada dentro del día a día, se puede leer como parte de los presupuestos del CADA que buscan que todo ciudadano amplíe sus espacios cotidianos, definiéndonos a todos como artistas en potencia, creando paisajes inexistentes.

La relación con el tramado urbano que vemos con el CADA, no dejan de ser fácilmente impregnados por los metarrelatos de la vanguardia histórica. Y por ello sin duda tanto en ese espacio histórico del CADA, como el de hoy, es interesante como el arte puede construir lo social a partir de la irrupción de los disensos en los espacios aparentemente comunitarios; una suerte de arte público que busca fragmentar o romper los espacios de certezas para establecerlos como espacios de crisis, como son los espacios de la memoria y la historia, generando los respectivos disensos en las comunidades compuestas a partir de las historias oficiales, forjadas por las naciones. Es un arte que de algún modo le hace frente a las necesidades políticas y estéticas de una comunidad, como una forma de “diseñar la experiencia”, como formas de restitución de una voca-

102 Para que este proyecto lograra ser realizado el CADA tuvo que conseguir, por más insólito que parezca, permisos con la Fuerza Aérea para sobrevolar la ciudad de Santiago y lo consiguieron, bajo la justificación que se trataba de un proyecto de *land art*, planteándolo como una puesta al día con los circuitos del arte internacional.

ción política, instalando nuevas “discursividades” políticas y formas de intervenir o visibilizar algunas no tan visibles, que muchas veces logran escapar de las formas de arte como mercancía.

Podemos interpretar esto a partir del reparto de lo sensible, que plantea Rancière, de lo que él llama una *aisthesis* común, relacionándolo con el CADA buscando así generar una forma distinta de concebir el reparto de lo sensible, pensando al arte como productor de lo social y lo político, o como posibilidad de intervenir lo social, sin por ello quedar atrapados en el mero discurso o en el mero fracaso.

La discusión en torno a las formas de intervención política, es a partir también de poner en cuestión la modernidad artística entre la autonomía del arte y su sumisión a la política. Es por ello, como sostiene Rancière, que las artes no prestan a los regímenes de dominación o emancipación más que lo que tiene en común con ellos, es decir, movimientos de cuerpos, fusiones de palabra que se encuentran en los espacios de lo visible y de lo invisible. Sin caer en un arte instrumentalizable para efectos políticos estéticos. Con esta idea me gustaría terminar, considerando que no se puede perder de vista, en dónde “la revolución estética” ha sido la que ha permeado las ideas de la revoluciones políticas, traspasándose primero del régimen estético al espacio social, y no viceversa, generando artesanos de la nueva vida, que provenían a su vez de la división de lo sensible, ya que los delimitan como espacios autónomo de visibilización. Es también desde estos espacios donde surgen las nuevas formas de entender lo político, como nuevas subjetividades, generando la apertura hacia “discursividades” menores y el arte puede ser esa especie de laboratorio de lo social, tema que es importante para retomar hoy cuando se ha instalado el desencanto y el discurso del fracaso utópico, y el mito de que los espacios hoy son democráticos. ¿Dónde están hoy esos espacios abiertos por esas intervenciones públicas del pasado? ¿cuál es su legado en las prácticas artísticas de hoy en Chile? ¿dónde está el arte público? Dejo estas preguntas abiertas por si alguien se anima a responder.

Referências

- C.A.D.A., *Ruptura*, Santiago Chile, Publicación propia, 1982.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano I, las artes de hacer*, México, Edición Universidad Iberoamericana, 2000.
- Duque Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- Galaz Gaspar y Milan Ivelic, *Chile. Arte actual*, Valparaíso-Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1986.
- Neustadt, Robert, “CADA: día la creación de un arte social”, Santiago Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible*, Santiago, Editorial LOM, 2009.
- *El espectador emancipado*, Buenos Aires-Argentina, Manantial, 2008.
- *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Edición Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- *El viraje estético de la estética y la política*, Santiago Chile, Editorial Palinodia, 2005.
- *Política, Policía y democracia*, Santiago, Editorial LOM, 2006.
- Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones*, Santiago, Editorial Metales Pesados, 2007.
- *La Subordinación de los Signos*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Zúñiga, Rodrigo, “Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario, breve crónica del arte público” en *Transformaciones del Espacio Público*, Santiago Chile, Cátedra Chile- Francia, Universidad de Chile, 2008.

DA ESFERA RELACIONAL AO ESPAÇO PÚBLICO:

O Projeto Terra Doce na via UERJ – Mangueira

Isabela Frade
PPGARTES/UERJ
Joice Henck
IART/UERJ
Letícia Saraiva
IART/UERJ

Introdução – Desenhando um Círculo

Em um tempo de extrema individualização e segregação, o propósito do coletivo *O Círculo* é reunir mulheres na esfera da arte relacional (Bourriaud, 2009). Através do projeto de arte *Terra Doce*, forma-se uma ponte humana entre a comunidade da Mangueira e da UERJ (Vinhosa, 2010). Atuamos neste espaço de trânsito para permitir estreitas ligações entre seus membros, abrindo alguns caminhos obstruídos para a troca de conhecimentos e vivências, pondo em contato níveis de realidade apartados. *O Círculo* é heterogêneo, desenha-se como lugar de amplidão no olhar a cidade: reúne mulheres que habitam no Rio de Janeiro, mas nem todas cariocas de nascença. Mulheres que vivem na Mangueira e outras em diferentes localidades. Mulheres que se reúnem na reflexão da feminilidade, do ser mulher, da arte e seus atravessamentos na contemporaneidade.



Uma passarela de afetos entre UERJ e Mangueira se abre na circulação de pessoas entre lugares vizinhos, próximos, mas socialmente distantes. Fonte: Acervo da pesquisa.

É no encontro das mulheres uerjianas e mangueirenses que a arte se desvela. As experiências compartilhadas se enfeixam pelo desejo de construirmos um mundo melhor, na expansão dos espaços de convívio, nosso envolvimento trabalha na efetivação de um projeto de arte pública de caráter contextual (Silva, 2005; Wasen, 2009). A atuação em ordens mais amplas acontece esporadicamente, como modo de contribuição para a resistência ao momento de padronização das funções sociais e como forma de intervenção na perda de presença e no esvaziamento das áreas de lazer e repouso na cidade. Tendo como referência maior o enlace das duas comunidades femininas, é nesta passarela que miramos o Rio de Janeiro e nos interrogamos sobre o nosso próprio lugar no mundo. Buscamos a propagação do feminino compartilhado na criação de uma rede de afetos mais ampla, seguindo para além das experiências vividas no coletivo.

O Círculo caminha e se alça no exercício de atuar por entre espaços mais amplos, abrindo-se ao âmbito público. Busca ativá-los no desejo de expandir os espaços de convivência do Ser (ser em estado de deslocamento, em experimentação, em convivência). Seu deslocamento interfere exatamente nessa passagem, nesse trajeto de sair do círculo e seguir ao encontro dos que ali habitam, convivem, atuam. Estamos atentas para que a prática relacional ocorra na dinâmica estética das comunidades locais e se signifique como encontro e diálogo com a alteridade presente. O círculo do feminino se desenha como espaço em respiração: ora se fecha em seus próprios domínios – onde são relatadas as histórias de vida, as memórias íntimas e os desejos secretos –, ora se abre – e seus fazeres se dão na vivência mais ampla da partilha do sensível (Rancière, 2009). Essa expansão é marcada por um sentido de dádiva (Mauss, 1988), como um presente para a cidade. A sua abertura é pensada como proposição em delicadeza, realizando-se um convite carinhoso à participação, à integração.

Dentro desse contexto, o presente artigo traz à discussão essas experiências e questiona sobre o sentido de uma arte relacional expandida ou complexa (Kinceler, 2009), quando o âmbito relacional se pretende fazer ao alcance de grupos mais amplos pela intervenção artística em ambientes públicos na promoção de uma efervescência social mais difusa, mas politicamente orientada. Neste aspecto, a questão do feminino se apresenta como potencialmente capaz de envolver as comunidades urbanas – em especial as da UERJ e da Mangueira –, em um ambiente lúdico e afetivo.

Florescendo compartilhamentos na cidade: ações artísticas e ambientais

A busca pela constituição de um espaço de compartilhamento e troca de saberes e fazeres artísticos, culturais e científicos entre os membros da UERJ e da Mangueira originou o projeto acadêmico de arte *Terra Doce: saberes compartilhados na dinamização da produção em arte e ações ambientais na comunidade feminina mangueirense* IART/UERJ/FAPERJ. Apresentando a metodologia da pesquisa-ação¹⁰³ (Thiollente, 1985) como

103 Esse método implica ênfase na descrição de situações concretas e na investigação orientada em função da resolução de problemas efetivamente detectados pela coletividade, além de contar com a constantemente participação das pessoas envolvidas na abordagem investigada. Supoe uma forma de ação planejada de caráter social, educacional ou técnico e fornece os meios eficientes para que grupos de participantes e de pesquisadores interajam e formulem diretrizes transformadoras a partir da elaboração de um diagnóstico da problemática sócio-ambiental local que,

princípio, o projeto inicia seus trabalhos buscando gerar uma nova dinâmica da produção artística da comunidade feminina¹⁰⁴ da Mangueira e contribuir em movimento reflexivo humanizante na vida acadêmica da universidade.

Atuando desde 2009 na execução de ações artísticas com perspectivas educativas informais, investigativas e intervencionistas, o projeto tem em vista a criação de um espaço comum, um campo de trocas, um lugar de fabricação de novas relações, sensibilidades e reflexões para a remodelagem do feminino nessas esferas (Frade, 2009). O foco se concentra num espaço de entrosamento, de intercâmbio e de apoio mútuo na demarcação de um senso de identidade – o gênero – e o desejo pela arte, perfazendo a reunião de mulheres artistas. Como reflete Bourriaud (2009: 12-13)

“Será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à “representação” delas? [...] hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”.

A reunião do grupo se deu a partir da realização de oficinas de modelagem em argila e cerâmica em mescla com outras modalidades técnicas (desenho, pintura, colagem), dadas as coordenadas iniciais do projeto sobre as formas comunitárias e femininas de cultura e arte. O amadurecimento dessas atuações e os encontros regulares eram realizados ora na Mangueira, nas dependências da ONG Casa das Artes, ora no laboratório de Cerâmica da UERJ. A partir desse grupo de pesquisa e produção em arte é gerado o coletivo de arte *O Círculo de Arte da Terra* ou, em sua forma sintética, *O Círculo*. Refletindo as especificidades de cada uma em seu papel na sua comunidade de origem, agora também implicada pela circunscrição no interior deste coletivo, a realização de objetos em argila e cerâmica se dá na concretização das indagações e reflexões conjuntas. É entendida pelo próprio grupo como materialização das subjetividades desenroladas nas aproximações sensíveis, das questões micro ou macropolíticas explicitadas e instigadas no convívio, signos de um pensamento coletivizado. São resultados das motivações compartilhadas num estado animado por discussões, debates e enfrentamentos, contradições e indagações, assim como de estados de cumplicidade, de acolhimento e de encorajamento. A produção de arte é dispositivo liberador e energético desse discurso polifônico que envolve nossas próprias vidas e demandas pessoais, onde “a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção” (*Idem*: 80).

A primeira produção plástica coletiva, o grupo então com 22 participantes, surgiu de dois desejos conflitantes: o primeiro era a confecção de objetos para a casa como jarros, potes e vasos. “Coisas pra gente usar e enfeitar a nossa casa”, como relataram a maioria das mulheres mangueirenses; o segundo era o de praticar uma arte ecolo-

socializado, permite conseqüências negociadas.

104 Esclarecemos que nossas proposições se voltam também para a figura do feminino na arte, tema de grande interesse em nossos debates e que possibilitou a constituição de uma primeira linha de atravessamento entre esses dois territórios.

gicamente engajada, podendo gerar mais verde e reavivar o ambiente social que nos cercava, tão cinza e frio. Essa era a realidade de todas as integrantes que habitavam um espaço de cimento armado e tijolo, e de suas preocupações ambientais. A discussão sobre “o que pode a arte” ou “o que faz a arte” (Vinhosa, *op. cit.*) trazia a dimensão engajada de mulheres que desejavam sair de seu universo familiar e arriscar uma intervenção em planos sociais mais amplos, modificando a paisagem do morro da Mangueira e do prédio cinza da UERJ. “Quero verdejar o morro!” clamava nossa poeta Helena, a mais madura do grupo.

Assim, no trabalho de integração das demandas de todas as integrantes, imersas principalmente das preocupações ambientais, nasceu a obra *Lembrancinhas*. Em seu processo de consolidação, ocorreram intercâmbios intensos no interior do próprio coletivo – as formas mais belas de todo o trabalho. Estava latente a sabedoria do feminino em sua relação com a terra e seus poderes de fertilidade, onde vivenciamos a troca e a partilha de elementos muito especiais para cada uma: mudas de plantas raras, receitas de biscoitos, doces (como os de sementes de jaca e gergelim), bolos apetitosos com frutas e caldas picantes com flores exóticas, entre outras tantas descobertas.



A obra *Lembrancinhas* em ação da artista do *Círculo* na praça de convivência do CCCartola na Mangueira: sempre cambiante, a obra manifesta conhecimentos e práticas tradicionais femininas de cultivo e doação. Fonte: Acervo da pesquisa.

Vivemos uma “utopia do jardineiro” como relata Bauman (2009: 15): “O jardineiro não assume que não haveria ordem no mundo, mas que ela depende da constante atenção e esforço de cada um.”. Revirávamos os jardins do campus procurando sementes, colhendo mudas dos prédios e casas, nas ruas por onde passávamos, quando vivenciamos o outono na cidade de modo intenso.

O diâmetro do *Círculo* se expandia: convidamos para esse mergulho outras pessoas, ampliando essa onda verde que se iniciou no laboratório. Nossas famílias acabaram envolvidas, atraímos colegas de trabalho e também os vizinhos, que nos cediam plantas e nos ensinavam como lidar com elas. Vale destacar que, neste processo, a aproximação com a equipe de jardinagem da universidade foi uma grande conquista. Os jardineiros nos cederam mudas, falaram dos cuidados com as mesmas e estiveram no



Resultado da interação do coletivo O Círculo com a equipe de jardinagem do campus UERJ Maracanã. A bailarina vem sendo cultivada por Jorge e fotografada passo a passo em seu crescimento, por cuidadosa atenção. Fonte: Acervo da pesquisa.

Laboratório de Cerâmica buscando conhecer o trabalho que estávamos desenvolvendo (Frade e Henck, 2010). Além disso, eles se dispuseram a introduzir algumas de nossas mudas nos jardins, integrando-as à paisagem do campus.

Essas ações amadureceram e se expandiram em ações artísticas envolvendo as duas comunidades – uerjiana e mangueirense –, assim como fizemos nossa primeira entrada na urbe carioca, promovendo interações de múltiplos modos. Depois que *Lembrancinhas* fez sua abertura no CEDIM/ Centro – Espaço Cultural Heloneida Studart na mostra *CORPOAR-TELABOR* realizada de 10 a 25 de setembro de 2009, ela foi reativada no evento (20^o) *UERJ sem Muros* no mês seguinte, e no final do mesmo ano na exposição *Terra Doce* no Centro Cultural Cartola/

Mangueira. Nas mostras realizadas, aproveitamos a aproximação e o diálogo com o público, sua intensa participação e interação. Constituímos essa prática estética ao propormos, nesta situação, a intervenção do público na própria obra, no plantio e semeadura sendo realizada no espaço expositivo e incentivada sua expansão aos lares, jardins, salas de aula entre muitos outros espaços.

A consolidação da amizade e do elo de conforto e segurança (Bauman, 2003) entre todas mulheres foi crescendo paralelamente ao corpo da pesquisa, o que possibilitou ao grupo um maravilhoso desabrochar artístico entre todas as integrantes. Reunindo atualmente 15 mulheres e trabalhando em dois projetos simultâneos “Falanges” e “Painéis Encantadas”, impulsionadas nesse duplo movimento de agir no próprio meio familiar, no espaço doméstico individual, e em sentido mais amplo, em influir no ambiente urbano carioca, o coletivo questiona e pesquisa formas contemporâneas de experimentação e compartilhamento tendo como norte ações que discutam mais a fundo a relação entre corporalidade e memória¹⁰⁵ (Pollak, 1992).

Mulheres do O Círculo, mulheres no mundo: discussões sobre gênero, sexo e feminino

Sabemos e sentimos as dificuldades e as delícias próprias de ser mulher. É esse o elo principal que faz circular no grupo os ânimos do coletivo. Segundo Derrida (2004) a mulher é indecível, pois não está nem no universo masculino e nem no universo

105 Entendemos por memória “um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.” (Pollak, 1992:201)

que querem definir como feminino. A mulher habita o entre, o não-lugar. Em suas lutas, passaram por alguns momentos de inversão hierárquica como, por exemplo, as feministas que buscaram inverter seu papel na sociedade, ocupando o espaço próprio dos homens, buscando a independência, a força, o trabalho na rua. E depois “se deslocaram”. https://docs.google.com/document/d/1IsblGgGwzVWidkMZjWzrIFX2MGMCV4ezneA9XNlhesE/edit?hl=pt_BR&pli=1_-_msocom_2 Derrida alerta que de nada adianta a inversão se não houver deslocamento. Sem o deslocamento não há o novo. Mantém-se a mesma estrutura binária de oposição, só que às avessas. É preciso deslocar para desconstruir e construir algo novo. Um novo papel. Uma terceira coisa estabelecida através do jogo do nem/nem – posterior ao movimento de inversão e deslocamento da desconstrução. Essa terceira coisa, ele define como o entre, o indecidível, o lugar “não-lugar”, onde habita o ruído, o rastro, o vestígio, a não-verdade, o receptáculo, um lugar de movimentação constante, de instabilidade, onde nada é fixo. Não há identidades estabelecidas aqui, mas sim identificação, um espaço do comum compartilhado, mas sem estruturação fixa, imóvel. Uma massa orgânica maleável, uma argila – *turfa*, assim se pode definir a mulher (Rodrigues, 2009). Não há uma única verdade na mulher. Ela é um múltiplo. É mãe, dona de casa, esposa, chefe de família, profissional. Fixar a mulher em um lugar significa uma violência de classificação, de categorização, de produção do estereótipo. A mulher indicada como imóvel, presa no interior do espaço doméstico. Era preciso desconstruir essa rigidez promovendo uma inversão e deslocamento. Desta forma, é interessante que as mulheres assumam o não-lugar. Busquem o deslocamento na superação dessa luta binária, no rompimento dessa dualidade e na visualização do terceiro elemento, o maleável.

A mulher, carioca – mangueirense, uerjiana, ou de outras partes do Rio de Janeiro –, é uma mulher que pretende se colocar no mundo, na cidade, como força atuante. Se sentir representada e valorizada. Quando nos reunimos no Laboratório de Cerâmica da UERJ para trocarmos conhecimentos e vivências, pretendemos criar um novo espaço social para as questões da feminilidade e questões culturais da nossa cidade. Queremos com nossas ações artísticas caminhar para uma arte de todos – uma arte pública em seu sentido expandido ou complexo (Kinceler, *op. cit.*).

Nosso ambiente de convívio é um espaço de identificação entre mulheres, um não-lugar, um espaço de resistência¹⁰⁶ – não no sentido de militância, mas de afirmação e reflexão sobre o feminino, a feminilidade, a mulher, seu espaço, seu corpo – e a movimentação do feminino. Pelo compartilhamento somos produtoras de uma arte relacional (Bourriaud, *op. cit.*), resistente e que visa relações exteriores ao nosso coletivo, a culminar a arte pública (Silva, *op. cit.*). Uma arte que possa unir não é só as mulheres no interior do *Círculo*, mas ampliando seu escopo, ser um convite a todos.

Do *Círculo* de mulheres ampliamos nossas discussões a outras coletividades femininas: urbanas, regionais, brasileiras, latino americanas, orientais; refletindo sobre uma identidade compartilhada na diferença. Partimos da nossa intimidade e experiência enquanto mulheres no mundo e concretizamos essas questões em nossos trabalhos

artísticos com o barro¹⁰⁷. Tratamos do corpo, da metamorfose, dos sofrimentos e dos prazeres que sentimos diante da vida em nossa posição de mulheres. Partilhamos não só dentro do grupo essas questões, mas também com outras mulheres quando expomos nossos trabalhos – do nosso micromundo do *O Círculo* ao macromundo carioca.

O que materializamos em nossa produção em cerâmica são nossas questões objetivas, subjetivas e relacionais, onde grande parte desses resultados são rastros de nossas passagens por reflexões e questionamentos sobre o feminino, o corpo e seus fragmentos, suas marcas e memórias, a feminilidade, a sexualidade. Todas essas em interação com o momento atual e com os problemas locais, como a violência na universidade e no morro, e globais, como a questão do corpo oculto da mulher oriental. Nossas últimas produções deixaram desvelar alguns desses pontos como, por exemplo, as obras *Corpo de Mulher* e *As Gigantas* expostas na coletiva de *Arte da Terra: gênero, identidade e cultura*, na Galeria Schnoor/UERJ, de 19 de abril a 21 de maio de 2010.

Uma grande forma de barro ergueu-se em coluna com três metros de altura, a *Primeira Giganta* trouxe a ansiedade e a alegria do enlace de todos os corpos do coletivo a partir da sobreposição de inúmeros roletes que iam contendo, calculado por sua espessura, o registro do corpo de cada uma das suas mulheres. Estão em sua base, as medidas de nossos braços e seguem nos cálculos nossas pernas, cintura, barriga, dedos. A antropomorfia relativizada pelo exercício de erguer rolete sobre rolete criava, assim, um jogo plástico desafiador ao mesmo tempo em que nos reunia em comentários e julgamentos sobre nossos próprios corpos.

Esse exercício se desdobrou, posteriormente, em intervenção em espaço público com a obra *Gigantas no Parque*, apresentada no encontro *[Des]limites da Arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades*, realizado no Parque das Ruínas de novembro a janeiro de 2011. A obra exigiu atuação intensa durante alguns meses. Seu projeto permeava as questões abordadas nos encontros do grupo, como a corporalidade cambiante da mulher pelas marcas que a vida, ao seguir, vai deixando e como estamos sempre nos metamorfoseando, seja por adornos e adereços, seja por conta da vaidade, ou por marcas que também o sofrimento nos faz. Questões também abordadas na obra *Corpo de Mulher*. Esta se constituía pela reunião de fragmentos do corpo feminino – orelha, peito, útero, entre outros – em cerâmica, compondo uma mulher despedaçada; um descentramento desconstrutivo em alusão ao retalhamento sofrido através do distintos discurso como, por exemplo, “Belas pernas!”, “Mãos de fada!”, “Língua Afiaada”.

Gigantas no Parque, entretanto, refletiu o amadurecimento do coletivo. Foi configurada uma nova plasticidade e escala, além de ser apresentada no espaço público, em diálogo intenso com os visitantes do parque. O Parque das Ruínas é um Centro Cultural em local aprazível, em Santa Tereza, frequentado por moradores que usam intensamente seu espaço verde para lazer e encontros, turistas que contemplam a bela vista da cidade, seguidos dos visitantes aos espaços de exposição e teatro. Muitos dialogaram com a construção das *Gigantas*: alguns colocando a mão na massa, outros no corpo

107 Material que nos identificamos por sua característica plástica vinculada à idéia de feminino – maleável, permissivo e resistente – e por seus laços históricos e culturais com a mulher.

da árvore, sugerindo movimentos e comentando o trabalho. Encantadas, observamos muitas carícias nos corpos modelados que ali surgiram.

Os dilemas acerca da corporalidade feminina foram inseridos em uma dinâmica dialógica ampliada e em uma situação particular de devaneio coletivo: nossa projeção corporal com uma grande figueira, com cerca de 30 metros de altura. *As Gigantas* se revelou como exercício de projeção de desejos de empoderamento na construção e reconstrução permanente do corpanzil da árvore/mulher gigante. Íamos, também, com os comentários do público, revisitando nossas próprias idéias sobre o corpo feminino. Se fazendo como pluralidade, adequadas aos contornos de uma planta descentrada, suas partes estavam em constante manutenção devido à exposição às intempéries da natureza – chuva, vento, sol. Mas enfrentamos nesse esforço do gigantismo, em especial, a força da gravidade. Foi necessário o auxílio de cordas e de equipamento especiais para uma escalada nesse corpo imenso da figueira e para nos mantermos no alto da árvore criando seus atributos: inteligência, espírito maternal, força, beleza, sensualidade, voracidade, fragilidade, entre muitos aspectos.

A projeção do corpo multifacetado e fragmentado que sofria e assim se superava, possibilitou a experimentação dessa superação como nosso próprio desejo, como o desejo de cura de ferimentos, de suplantá-los a partir de nossos devaneios ao misturá-los com a árvore. Quando então árvore possuía olhos, língua, nariz, boca cheia de dentes, pé, assim também incorporamos o verde nessas pernas-galhos, mãos-tronco, barrigas ocas, peitos-espinhos, peitos- frutos, peitos-flores, folha-língua. Algumas partes caíam e nós insistíamos em recriá-las. Corpo/obra sempre em metamorfose. Evidência do corpo feminino em forma móvel, constantemente se modificando, se reconstruindo. Uma movimentação e deslocamento femininos, próprios dos corpos que estavam se enlaçando na árvore. Essa árvore apreendida por todas como – também – feminina.



Uma mulher artista se alça na modelagem de corpos de gigantes. Ao fundo, a cidade vista do Parque das Ruínas, em 2010. Fonte: Acervo da pesquisa.

Considerações Finais - na passarela de afetos, uma via verde e rosa

A oportunidade de discutirmos o projeto no âmbito da arte pública exatamente no momento de redefinição das ações intervencionistas na Mangueira – enquanto aguardamos o momento das UPPs¹⁰⁸ chegarem ao morro e observamos as definições dos

projetos arquitetônicos e paisagísticos que pretendem envolver a UERJ e a Mangueira –, pode ser especialmente benéfica no amadurecer a perspectiva relacional entre as duas comunidades, ao extrapolar as dimensões entre microrealidades e macromundos em outras direções, e relativizar, ampliando nossas perspectivas de participação e interação com outros projetos do mesmo âmbito.

A oportunidade chega quando nos perguntamos sobre nosso papel de mulheres e artistas que compõem uma travessia de mão dupla: vamos à UERJ como instituição científica de caráter público e vamos à Mangueira como comunidade de considerável influência na cultura da cidade, recuperando seu saber comunitário. Nesse compor saber acadêmico e popular, vemos, por outro lado, como uma terceira via na observação do campo de intervenções e objeto de interesse de muitas agências oficiais que se tornou a Mangueira. Não trabalhamos para a domesticação da favela, pelo contrário, estamos questionando e trazendo a reflexão, como mulheres, o espaço doméstico, a subordinação e pregamos a resistência – pacífica, amorosa e envolvente. A assimetria na relação com o poder público entre UERJ e Mangueira, neste momento de pacificação forçada e tutelada desta, deixa-nos em estado de alerta, cuidado e atenção. Questionamo-nos: De que lado estamos? O que significa estar construindo uma ponte, um caminho lá e cá? Na “utopia do jardineiro”, lembrando Bauman (*op. cit.*), aguardamos e planejamos nosso *Jardim das Delícias* – a condição de um espaço para cultivo do encontro na praça abandonada do tráfico –, encarando o cromatismo animado do verde / rosa pela simbologia feminina das potências liberadas entre natureza & terra/ser humano & amor. Porém, sem esquecer a guerra que oprime a todos na cidade. A UPP pode significar uma liberdade de ação para o coletivo, permitindo uma entrada livre no morro, mas pode silenciar muitas vozes de artistas e deixar a marca da violência do estado ainda mais cruel.

Como coloca Veloso (Apud Cabral e Borges, 2009: 2313), as atuais concepções de Arte Pública passam

“[...] a enfatizar a relação arte/comunidade, ao invés de arte/objeto, o que resultou em práticas como “site-specific”, ‘arte socialmente responsável’, ‘arte-instalação’ [...] Trata-se, portanto, de uma arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação”.

É nesse sentido que os *Jardins as Delícias*, frutos desdobrados da obra *Lembrancinhas* e das experiências de convívio comunitário no Parque das Ruínas, começam a ser planejados. Esse jardim é pensado como um campo de reunião do saber feminino aplicado para gestão de um espaço comunitário de encontro e lazer. Seguindo as palavras de Pollak (1989: 3), pretendemos agir na conformação de uma comunidade afetivamente comprometida quando:

“[...] longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de ‘comunidade afetiva’ [...]”.

Pensamos para esse diálogo a visualização de uma arte relacional expandida, próxima as propostas de Kinceler (*op. cit.*), revelando seus contornos de produção colaborativa sem hierarquias, na direção em que Beuys apontava a escultura social, ativando os poderes criadores da coletividade. Uma riqueza de comunicação em diferentes escalas sem perda da densidade relacional. Uma ativa circulação em todos os sentidos entre sujeitos, memórias, lugares, conhecimentos, formas, cores, corpos, matérias, gêneros, objetos, afetos, desejos... E seguiríamos, assim, explicitando as dimensões humanas nesse espaço “entre” – no elo – da arte com a vida.

Referências

- Bauman, Zygmunt, *Comunidade*, Trad.: Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. “A utopia possível na sociedade líquida” in: *Revista Cult. São Paulo*, Editora Bregantini, 2009.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, São Paulo, Martins, 2009.
- Cabral, M^a M. R. e M^a E. Borges, “Arte Pública: traçando o roteiro da escultura em Goiânia”, in.: *Anais do 18º ENANPAP – Transversalidades nas Artes Visuais*, Salvador, BA, 2009.
- Deleuze, Gilles, *A Dobra - Leibniz e o Barroco*, Campinas, Papirus, 2005.
- Derrida, Jacques e Elisabeth Roudinesco, *De que amanhã...*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2004.
- Frade, Isabela, “El Círculo de Mujeres en el Arte de la Tierra: por la activación de la producción plástica en la comunidad femenina en Mangueira (RJ)”. In.: *Anais do Congresso Latinoamericano e Caribenho de Arte/Educação*. Belo Horizonte: MG, 2009. Disponível em: <http://www.cleabrasil.com.br/Grupo/GRUPO%209%20VERDE>
- Frade, I e Henck, J. “O Círculo - ativando a produção plástica feminina na via uejr/mangueira”. IN.: *Anais do 19º ENANPAP – Entre territórios*. Cachoeira: BA, 2010, pp. 2107-2120.
- Freyberger, Gisele. (orientador: Renato Cohen). *O que as palavras não alcançam: Imagens da feminilidade*. Unicamp: São Paulo, 2004.
- Kinceler, J. L., Simonetti, M^a., Sicuro, F. (UDESC). “‘Vinho saber’: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa”. IN.: *Anais do 16º ENANPAP – Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: SC, 2007, pp. 1399-1410.
- Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1988. 224 pp.
- Pollak, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992, pp. 199-215.
- _____. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In.: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.
- Rancière, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005. 72 pp.
- Rodrigues, Carla. *Coreografias do feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. 133 pp.
- SILVA, Fernando Pedro. *Arte Pública – diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005. 128 pp.
- Thiollent, Michel. *Metodologia da Pesquisa-ação*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1985. 132 pp.
- Touraine, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Trad. Francisco Moras. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. 208 pp.
- Vinhosa, Luciano. “O que a arte faz?”. In.: *Horizontes da Arte - poéticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, pp. 185-206.
- Wasen, Marcelo e Medeiros, Mariana. “Arte Pública no Contexto Atual - relações de empoderamento e contaminação no processo de criação da rádio comunitária do Monte Cristo”. In.: *Anais do 18º ENANPAP – Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: BA, 2009, pp. 983-997.

LA CIUDAD DEL MARGEN. MÁS ALLÁ DEL ARTE PÚBLICO COMUNITARIO

Un proyecto de Ángela Ramírez

Ignacio Szmulewicz R.
Colectivo Vestigios Urbanos, Chile

Historia de una práctica

Esta ponencia busca tensionar el concepto de arte público comunitario (*community-based art*) a la luz de una propuesta de la artista chilena Ángela Ramírez en la ciudad de Santiago. Para ello, se llevará a cabo un análisis del concepto y su pertenencia al contexto norteamericano, para luego contrastar con la obra de Ángela Ramírez y sus modificaciones a este paradigma.

Si seguimos el trazado histórico propuesto por la teórica norteamericana Miwon Kwon, podemos decir que el arte público encuentra su formulación primaria hacia mediados de los 60 en Estados Unidos¹⁰⁹. Las manifestaciones germinales están asociadas a encargos de instituciones o aparatos del estado para embellecer los espacios públicos de las grandes ciudades.

Las primeras obras denominadas de “arte público” consistieron en esculturas de línea moderna (Calder, Picasso o Noguchi) que fueron dispuestas, sin ningún tipo de vinculación con el medio físico y simbólico. Sin embargo, desde un comienzo se hizo evidente que el arte público se relacionaría con la producción moderna y contemporánea del arte, dejando fuera los aspectos decorativos tradicionales¹¹⁰. Ahora bien, esta rela-

109 Esto se debe a una conjunción de factores. En primer lugar, el desplazamiento que realiza la escultura moderna hacia el espacio urbano en los años 50 y 60 (Krauss, Maderuelo, Sobrino), retomando y cuestionando el antiguo concepto de monumento. En segundo lugar, la activación de una serie de organismos e instituciones cuya principal misión estaría en el fomento del arte público –*Art in the architecture Program* del *General Services Administration* (1963), *Art in Public Places* de la *National Endowment of the Art* (1967) y la *Public Art Foundation* (1977). En tercer lugar, si bien será en la década de los 90 cuando los eventos y exposiciones de arte público cobren mayor relevancia internacional, desde los años 60 un grupo de artistas se abocará a la producción de arte en espacios urbanos, convirtiéndose en referentes ineludibles (Serra, Lin, Haacke, Matta-Clark, Wodiczko, Acconci). Todo esto viene a conformar el campo del arte público hacia fines de los 60.

110 En esta línea el concepto más usado es el de “monumento conmemorativo”. Bajo esta idea se entiende la producción escultórica cuyo fin es el de introducir un mensaje político, histórico e identitario en la ciudad, a partir del lenguaje clásico. Una revisión a la historia del monumento en Latinoamérica se puede encontrar en Gutiérrez (2004) y una crítica a la lógica del monumento en Delgado (2001). Tanto Rosalind Krauss (1996) como Javier Maderuelo (1994) comienzan sus análisis a partir del agotamiento del monumento con la escultura moderna de Rodin. Ahora bien, dos análisis sobre el “monumento conmemorativo” resultan significativos. El ensayo de Gombrich “Escultura para exteriores” (2003), donde el historiador analiza la recepción de la escultura pública en el contexto del Renacimiento italiano como modo de entender el carácter “público” de ese arte. El segundo proviene del ensayo de Luis Montes Rojas “Acercamientos a una noción de arte público: la persistencia de la escultura”. En la conclusión se lee lo siguiente: “Creemos que desde la escultura es posible llevar a cabo una reflexión acerca de la actuación del arte en los espacios públicos, haciendo hincapié en que es poseedora de un territorio discursivo rico y beneficioso, más aún sabiendo que ésta [...] atesora una vivencia en relación a lo público que bien puede venir a contribuir” (VV.AA, 2006: 31).

ción con el arte moderno significó priorizar por obras que preservasen su autonomía, es decir, con obras cuyo sentido se hallaba resuelto antes del emplazamiento¹¹¹. Según Kwon uno de los problemas fundamentales de este paradigma tiene que ver con que “las obras de arte público estaban destinadas a jugar un papel suplementario pero crucial en el mejoramiento de los que habían sido considerados como efectos negativos del repetitivo, monótono y funcionalista estilo de la arquitectura moderna” (2004: 64)¹¹². Al estar en esta posición la obra pierde su autonomía crítica y funciona como un discurso paliativo, es decir, de embellecimiento de las condiciones urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad, que van más allá del “estilo” de la arquitectura moderna. Hacia mediados de los años 70 este paradigma comienza a ser criticado por la falta de conexión entre la escultura y el emplazamiento.

El segundo paradigma del arte público parte de la expectativa de superar la condición suplementaria de la obra, haciendo que esta juegue un papel central y complementario al de la arquitectura y el urbanismo. Se trata de un arte público que juega un papel central en el diseño de los espacios urbanos: los trabajos de Siah Armajani y Vito Acconci son ejemplares. Así, el arte público trae a colación el tópico de la integración entre arte y arquitectura¹¹³. Esta empresa llevará a los artistas a considerar el emplazamiento, la trama física del lugar, con la finalidad de que la obra este acorde con los lineamientos de su espacio de emergencia: “que las obras de arte público necesitaban ser ‘apropiadas’ al sitio inmediato” (Kwon, 2004: 65)¹¹⁴. En este punto se producirá el primer cruce con los desarrollos del *site-specific* y el *minimal*, ya que, a diferencia de la imposición de una obra de arte en un contexto ajeno y extraño, la misma obra emergerá desde las condiciones físicas del lugar.

Uno de los problemas que fue surgiendo en este paradigma tuvo que ver con la jerarquía del trabajo artístico. Para los urbanistas y arquitectos, el artista tenía poco que opinar con respecto a la construcción de los espacios públicos, pero mucho más que decir en relación a su embellecimiento. La integración entre las disciplinas fue escasa. Entre el segundo y el tercer paradigma se encuentra la escultura monumental de Richard Serra *Tilted Arc* dispuesta en la Federal Plaza de Nueva York el año 1981 y retirada en marzo de 1989. El debate generado a raíz de la obra, concentrado en el período de las audiencias el año 1984, conllevará la puesta en crisis del paradigma de un arte público que no considere de manera sustancial al público. Es decir, el rechazo que produjo la escultura de Serra llevó a integrar, en las mismas prácticas del arte público, las variables de su aceptación.

Entre mediados de los ochenta y comienzos de los noventa las prácticas del arte público se volcaron hacia los problemas políticos y sociales que aquejaban a las ciuda-

111 El concepto de arte moderno manejado en el escenario norteamericano se encuentra tramado por las definiciones de Clement Greenberg (2002). Es decir, la idea de que el arte es la progresiva autonomización de los lenguajes: escultóricos y pictóricos.

112 Inglés original: “public art Works were meant to play a supplementary but crucial role in the amelioration of what were perceived to be the ill effects of the repetitive, monotonous, and functionalist style of modernist architecture”.

113 Sin embargo, el concepto de “integración” será tratado de una manera distinta a como fue pensando desde la Bauhaus. En la escuela de Weimar lo radical consistió, por un lado, en el trabajo colaborativo, interdisciplinario, para la construcción final de la arquitectura y, por otro, en la articulación de todos los niveles de la vida a través de la arquitectura, es decir, integrar, desde la arquitectura y el urbanismo, la vida entera. Ver Gropius (1957).

114 Inglés original: “that public art Works needed to be ‘appropriate to the immediate site’”.

des. En este contexto, las prácticas del arte público tomaron un camino hacia formas y procedimientos menos ortodoxos. Así también, la relación, el diálogo y el cruce frontal con la comunidad se hicieron parte esencial del arte público. Heredero del activismo, el arte conceptual y las neovanguardias de los años 60 y 70, el tercer paradigma del arte público volcó su trabajo en la construcción estética y política de la comunidad. A comienzos de los 90, Suzanne Lacy, artista y teórica norteamericana, tituló a esta forma del arte público como “nuevo género” (*new genre of public art*), que fomentaría la participación del público, el carácter transformador de la obra de arte, y su sentido activista en relación a los problemas sociales y políticos de la ciudad. Mary Jane Jacob señaló en relación a este “nuevo género”: “El arte público, no circunscrito al espacio y al público del museo o la galería, ofrecía una ruta directa para que los artistas pudiesen mandar su mensaje e influir en la sociedad o transformarla” (Guasch: 2000: 279). El evento que funcionó como puntapié para esta línea del arte público se tituló *Culture in Action* y fue realizado en Chicago en 1993. Incluyó ocho propuestas específicas para la ciudad, que iban desde instalaciones, *performance* o diálogos, tomando como punto central la idea de participación.

Este “nuevo género” del arte público –también llamado arte público comunitario– es el que mayor trascendencia ha tenido en el escenario artístico internacional, convirtiendo sus premisas –la participación activa de los espectadores en todo el proceso de la obra y la re-significación de los lugares como forma de hacer visible y palpable las variables que condicionan un espacio– en aspectos cruciales.

Descalces y paradojas

En la actualidad, hablar de arte público comunitario implica considerar los criterios que se encuentran en su génesis: la participación y los lugares. De este modo, grandes eventos a nivel mundial como también proyectos específicos se han nutrido de esta raíz teórica. Los réditos parecen ser evidentes: a diferencia de un “arte museal”, conlleva de inmediato una relación distinta con el público, relación que, en algunos casos, es exaltada como forma de “empoderar” a los espectadores desmerecidos de la ciudad; a diferencia de un mega proyecto arquitectónico o de renovación urbanística, implica procesos de participación para con el resultado final; y, por último, a diferencia de un arte de tipo autoral, supone un sentido de la colectividad, en su acepción más positiva. Sin embargo, todo esto no sirve para entender un punto crucial. En esa desmesurada exaltación de lo “local”, “específico” y “cotidiano” se pierden de vista las operaciones globalizadoras que se llevan a cabo para mundializar tal vertiente del arte contemporáneo. Algo que fue mencionado por Miwon Kwon. Tomando nota de la proliferación de artistas viajeros, la teórica señaló la similitud entre el sistema del capitalismo terciario y el arte público: específicamente, en la consideración del valor agregado para las ciudades que otorgaba la presencia simbólica del arte y de los artistas. Contribuyendo así, de manera implícita e indeseada, a un proceso de “gentrificación” de las ciudades¹⁵.

Pues bien, en este panorama, no parece baladí indagar en los descalces y destiempos del paradigma del arte público comunitario en zonas donde su historia y aplicación han sido tan disímiles al monumental contexto norteamericano.



¡Vista del Centro Comunitario de Desarrollo Local. Comuna de La Pintana. Santiago de Chile. Gentileza Ángela Ramírez.

Hacia el año 2008, la escultora Ángela Ramírez comienza a desarrollar un proyecto artístico en la comuna periférica de La Pintana de la capital chilena¹¹⁶. Ubicada en el sector sur de Santiago, la comuna está marcada por una imagen de violencia, drogadicción y marginalidad que la tienen entre las zonas con menor calidad de vida. En el corazón mismo de ese sector se encuentra el edificio del Centro Comunitario de Desarrollo Local (CENCODEL) fundado gracias a los méritos de un grupo de mujeres de la zona. El mismo grupo ha logrado desarrollar programas sociales centrados en los niños¹¹⁷. Las mujeres del Centro están convencidas de la singularidad de su espacio, es decir, por haberle doblado la mano al destino.

La construcción es un sólido y frío bunker de cemento. Esto tiene sus razones. Se trata de un espacio que, sin metáforas, funciona como resguardo del resto de la vida cotidiana de la comuna¹¹⁸. Es decir, es el anverso del símbolo del bunker militar –masculino, ortogonal y bélico– ya que fomenta el juego y lo femenino. A su vez, es una edificación inconclusa; falta un tercer piso que, durante el proceso encausado por la artista, fue imaginándose como lugar de recreación para los niños de la comunidad.

En este punto, el trabajo de Ángela Ramírez tomó sentido y dirección. La escultora acordó desarrollar un proyecto artístico, en colaboración con la comunidad que bus-

contexto vital debido al alza cuantitativa del precio del suelo para su eventual modificación en el uso. En Brasil, el colectivo artístico Bijari ha abordado este problema en sus obras.

116 Comuna fundada durante la Dictadura Militar (1973-1989) como forma de liberar al centro de la ciudad, y de los sectores más pudientes, de sus atochamientos y además comuna fundada en programas altamente precarios de viviendas sociales. A diferencia de espacios con alta carga histórica y social, lo colectivo en estas comunas no llegó a cuajar debido a las diferencias históricas de los habitantes desplazados.

117 Como una forma de protegerlos, educarlos y alejarlos de la vida cotidiana y de sus pares que, en muchos casos, los lleva hacia las drogas y la delincuencia.

118 El proyecto original del edificio contemplaba transparencia visual a través de grandes ventanales, elemento que, desde el punto de vista de los residentes, era de un gran peligro.

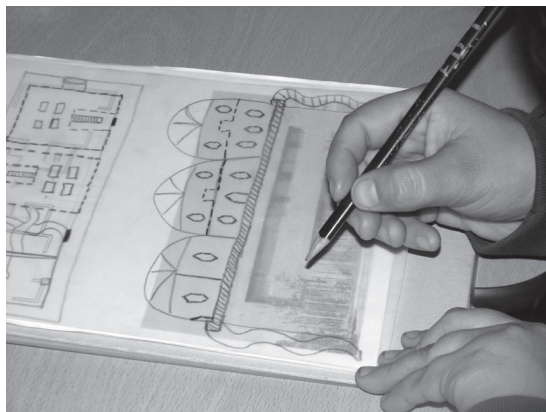
case completar ese espacio vacío, ese tercer piso imaginado. Para ello, la artista llevó a cabo un proceso que puede ser descrito en dos partes: primero, convocó a las mujeres dirigentas del Centro a que, en base a una imagen del edificio, dibujasen en soportes transparentes (hojas mantequilla) ese tercer piso imaginado por ellas. En un proceso lúdico, la escultora contempló la manera cómo una de cada diez, las mujeres transformaban en visualidad (trazos, formas, signos, palabras y texturas) aquel espacio que por tanto tiempo había existido solo en el terreno de la imaginación y el deseo. En segundo lugar, la escultora complejizó el proceso a través de un desplazamiento al terreno de la arquitectura. Con la asistencia de un equipo del área (Ariel Chiang y Felipe Morales), utilizó los dibujos de las mujeres para construir verdaderos planos arquitectónicos del tercer piso del edificio a través del calce y la copia de los bocetos de las mujeres. A su vez, encontró la manera de elaborar una maqueta que uniera y complementara un buen grupo de los dibujos realizados por las mujeres. En síntesis, se trató de una proyección arquitectónica que, de forma psicótica, unía los mundos imaginados de cada una de las mujeres. El espacio resultante, aún en el terreno de la proyección arquitectónica, parecía no responder a ningún orden racional ni menos a ningún objetivo funcional. Luego del proceso de calce y copia de los dibujos de las mujeres, Ángela Ramírez junto a los arquitectos, logró completar una maqueta final del tercer piso que estaba más cercana a la visualidad de la arquitectura posmoderna (Zaha Hadid o Frank Gehry). Sin embargo, la complejidad visual y habitacional del tercer piso era absolutamente proporcional a la radicalidad del proceso de proyección del edificio¹¹⁹. En la mente de las mujeres había quedado claro que el resultado no iba a ser homologable al que pudiesen haber encontrado a raíz de un encargo oficial. La conciencia de la novedad y de la diferencia entre ambos procesos hizo articulable tal radicalidad entre las dos versiones del edificio: del bunker inicial al tercer piso imaginario¹²⁰. En términos visuales, el tercer piso tenía el aspecto de un parásito que, como la imaginación en el proceso, fue engullendo y suplantando la frialdad y ortogonalidad de la primera parte del edificio por una lúdica, futurista y curvilínea estructura.

Una tercera parte del proyecto de Ángela Ramírez debe ser mencionada. Teniendo la maqueta terminada, la escultora negoció con las mujeres del Centro una modalidad para presentar al público su proyecto. Para ello, estipuló que el tercer piso estaría habilitado para su uso final sólo tres meses después de su inauguración mientras que, entre tanto, funcionaría como un Centro de Arte Contemporáneo. Para hacer la situación aún más compleja, la artista optó por clausurar la eventual circulación del

119 Al hablar con los arquitectos que estuvieron involucrados, se hicieron evidentes las diferencias entre un modo normal de trabajo y la singular manera como Ángela Ramírez les había planteado el encargo. Si en la situación normal, los arquitectos escuchaban las necesidades e intereses de los clientes para luego transformar esos mensajes en un lenguaje arquitectónico individual y con un alto grado de autonomía, en este caso, los arquitectos fueron forzados a un proceso de calce y copia de los dibujos que recibieron de las mujeres, reduciendo su función proyectiva a la mera transcripción del dibujo primario a mano alzada hacia los códigos arquitectónicos. Así, los arquitectos mostraron un respeto y cuidado hacia los gestos y los trazos de los dibujos originales. Es más, los cortes –operaciones propias y esenciales de la arquitectura– fueron realizados a partir de los mismos dibujos. Esa interrupción del trabajo tradicional de la arquitectura significa otra gran transformación ya que altera el orden de los factores y, además, elimina el deseo individual de los arquitectos por un proceso colectivo y caótico.

120 Bunker que, al término del proceso, simulaba un pedestal escultórico.

Centro, haciendo de la pura superficie la forma de relación con el espacio. En esto no se alejó tanto de sus motivaciones artísticas anteriores, en tanto criticaba la precariedad del medio artístico local¹²¹. Por cierto con un mecanismo descarnado en extremo: presentar al ojo lo impresentable al tacto. Es decir, excitar a un ojo para contenerle la mano y el cuerpo en su intento por alcanzar ese objeto de deseo. El Centro de Arte Contemporáneo no pasaba de ser una ironía al público artístico de Chile como a su propia institucionalidad cultural.



Registro del proceso de elaboración de los dibujos por parte de las mujeres del Centro. Gentileza Ángela Ramírez.

Ejercitando los puntos medios

El recorrido termina con algunas reflexiones que se abren a partir de la intervención inconclusa de Ángela Ramírez en la comuna de La Pintana. Por inconcluso me refiero al hecho de que hasta el día de hoy la escultora no cuenta con los fondos necesarios para completar el proyecto. Una paradoja más que se suma al problema: apoyada en la primera parte por la Beca Guggenheim, ha sido desechada por los fondos del Estado de Chile¹²². A su vez, es necesario reposicionar la pregunta acerca de la pertinencia y contexto del concepto de arte público comunitario.

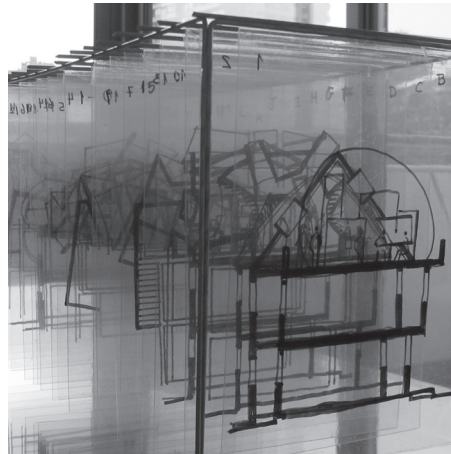
En primer lugar lo evidente. Este proyecto permite expandir ciertas actitudes que han sido comunes a la historia del arte público. Se trata de la relación entre disciplinas: el intercambio productivo que fue pensado hacia la década de los 70 en Estados Unidos (un poco antes en el caso chileno con la construcción del edificio para la UNCTAD III¹²³ como manera de integrar el trabajo artístico con el diseño urbanístico

121 Me refiero a la serie de obras *Entrada y salida* (2001-2003), realizadas en diversos espacios de Santiago cuestionando la movilidad y fragilidad del contexto artístico local, todo ello a partir de un trabajo visual sumamente limpio y escueto.

122 Ángela Ramírez recibió la beca Guggenheim el año 2009 que le permitió realizar el trabajo con las mujeres y con los arquitectos. Sin embargo, ha sido ignorada por los fondos estatales bajo justificaciones que señalan la incapacidad de sopesar el beneficio social de la obra. Ese criterio olvida y oculta las particularidades simbólicas del proceso de la obra.

123 Se trata de la construcción en 275 días del edificio que albergaría a la UNCTAD III (Tercera Conferencia de

y la arquitectura. Ese intercambio permitió dislocar las jerarquías de cada de una de las disciplinas. Dio pie a la creación de grandes firmas de artistas o arquitectos que expandieron sus nociones habituales del arte o la arquitectura (Acconci Studio sería el mejor ejemplo de ello). Sin embargo, la propuesta de Ángela Ramírez introduce una variable nueva. Esta variable considera dos momentos: el desplazamiento de las operaciones de construcción de la visualidad (dibujo, proyección e imaginación) hacia las gestoras del edificio (las mujeres de La Pintana). En este traspaso se juega un empoderamiento de los recursos visuales propios de los terrenos del arte y la arquitectura (el dibujo creativo y el dibujo proyectivo) por parte de las mujeres, sacándolas de su rol pasivo, a sabiendas de su actitud proactiva en la conformación de su propio edificio. A su vez, el segundo momento supone, de manera complementaria, la supresión de la subjetividad del arquitecto (algo que Foster había analizado críticamente para el caso de Frank Gehry). Es decir, en las operaciones del calce y la copia, la mano del arquitecto (y por continuidad el ojo del artista) suprimen sus propios instintos, su movimiento y agilidad, la fuerza expresiva que caracteriza el poder de la línea, en pro de una actividad de ajuste y acomode para con el imaginario y la visualidad de un otro. Ajustarse al cuerpo y a la línea imperfecta, diferente y distinta desde su mirada, que emanó, originalmente, desde otro cuerpo¹²⁴.

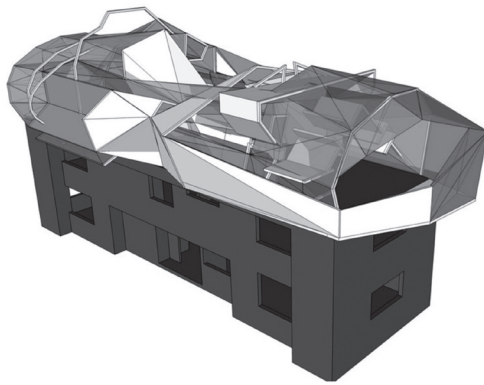


Montaje de los calcos y copias hechos por los arquitectos Ariel Chiang y Felipe Morales. Gentileza Ángela Ramírez.

las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo) a comienzos del año 1972. Al momento de su gestación en el año 1971, el edificio fue pensado en una articulación entre todas las artes, donde trabajadores y artistas serían igualmente tratados. Luego del Golpe 1973, el inmueble fue utilizado como casa de gobierno hasta la restauración de La Moneda en 1981. El 2006 un gigantesco incendio destruyó una porción importante del edificio, siniestro que llevó a replantear el proyecto inicial de la Unidad Popular consistente en donar el edificio al mundo cultural bajo el nombre de Gabriela Mistral. El año 2010, el Centro Cultural Gabriela Mistral abrió sus puertas luego de una gigantesca reconversión que incluyó restaurar una serie de obras que habían sido elaboradas originalmente para el edificio: entre otras, las de Venturelli, Bernal Ponce, Castillo, Egenau, Mesa y Colvin.

124 Este punto daría cabida para otro análisis: las memorias de todos los cuerpos involucrados en el proyecto (mujeres, artista y arquitectos) se funden, ya que ninguno puede adjudicarse la autoría autónoma de las imágenes resultantes, y los tics de unos pasaron a la *mneme* de otros.

En segundo lugar, la especificidad del proyecto trae a colación el problema entre centro y periferia, complejo sabiendo las contradicciones de las ciudades latinoamericanas¹²⁵. Así, se produce una paradoja, ya que el proceso y la solución constructiva están descalzados del contexto y del lugar. Es decir, en una ciudad donde la arquitectura contemporánea es sinónimo de segregación (para verificar esta observación bastaría hacer el breve recorrido de cinco kilómetros que llevan a cualquier transeúnte de la ciudad desde su centro histórico, la Estación Central, pasando por su centro político, La Moneda y la Plaza de Armas, hasta llegar al centro económico, el barrio El Golf del sector oriente), el gesto radical de llevar ese tipo de solución hace visible (tanto para los habitantes de la comuna de La Pintana como para las instituciones culturales chilenas) las contradicciones entre esa forma (posmoderna) y ese contexto (marginal)¹²⁶. En este caso, lo periférico no radica simplemente en el espacio físico desde donde surge la propuesta, sino que también se encuentra en las paradojas inherentes al resultado: una arquitectura posmoderna y de autor en un país con precariedades visibles a nivel de infraestructura¹²⁷. Son esas condiciones las que terminan funcionando como periféricas. A su vez, el centro no es simplemente el “centro de la ciudad”, sino que también los criterios y prejuicios que emanen de determinadas posiciones de segregación para con esa comuna y ese hábitat de la ciudad. Más que señalar distancias reales y palpables, la propuesta de Ángela Ramírez evidencia las contradicciones y paradojas simbólicas: es decir, los preconceptos que están en la base de todos aquellos que viven y padecen el centro y la periferia.



Maqueta digital de la ampliación del edificio del Centro. Gentileza Ángela Ramírez.

125 Contradicciones que parten de la observación de las metrópolis latinoamericanas basadas en un modelo “disperso”, es decir, un modelo de crecimiento irracional e irregular que las vuelve más propensas a comprender ambos factores, centro y periferia, de una manera más jerárquica y valorativa.

126 Inclusive si la propuesta del tercer piso hubiese provenído de una connotada firma arquitectónica, la centralidad de la comunidad en el proyecto hablaría aún de un descalce.

127 La construcción que proyectó el equipo de arquitectos junto a Ángela Ramírez se basaba en el material constructivo *space fiberglass*: un derivado de la fibra de vidrio. Material complejo de usar y costoso. Sin embargo, significativo a nivel visual –por su transparencia y liviandad sensitiva– como biográfico –ya que ha sido constantemente utilizado por la escultora en diversos proyectos artísticos.

Una tercera reflexión es crucial. Si bien la definición de arte público comunitario se ha hecho lengua franca para hablar de diferentes aproximaciones al arte y la ciudad en Latinoamérica, no hay que olvidar el insoslayable hecho de que hablar de arte público en los Estados Unidos (su contexto de origen) en la mayoría de los casos es hablar de una historia ligada a puestas en tensión de posturas y posiciones. Es más, el arte público ha vuelto medular la relación entre lo público, la ciudad y el arte. Es decir, no se puede pensar el arte público sin incluir en él aquella dimensión del debate público que ha nutrido su historia¹²⁸. Si para Latinoamérica el arte público puede servir como un modo privilegiado de conocimiento y cuestionamiento de la ciudad y sus problemas¹²⁹, hace falta poner el acento en el arte como proceso crítico de apertura de lo público. Ello sólo puede llevarse a cabo en la medida en que los puntos de mediación sean visibilizados y sepamos que donde hay ciudad sólo la hay a través del arte y la visualidad.

Unas observaciones finales sobre esta idea. En la actualidad, el arte público comunitario basa sus prácticas en un cuestionable pudor para con los conceptos de artista, obra, museo o institución, posicionando las nociones de comunidad, localidad y contexto. Todas nociones que suponen de base la invisibilidad o transparencia entre el artista y el contexto. Es decir, la lógica es la siguiente: a menor comparecencia de lo artístico mayor presencia de lo público o lo urbano¹³⁰. En la noción de arte público comunitario, el orden de los términos se ha invertido: mayor comunidad, más público y menos arte.

En este sentido, la propuesta de Ángela Ramírez presenta uno de sus rendimientos más destacables. Se trata de la puesta en juego de los deseos mutuos: tanto de la artista como de la comunidad. El diálogo permitió tomar conciencia de la distancia que separa el lugar de la artista del lugar de la comunidad: en tanto diferencias y particularidades, que se negocian en una obra en común. Y este proceso se dio a nivel material, formal y conceptual desde los dibujos hacia la maqueta arquitectónica. Lo público como lo comunitario, en este caso, ha sido construido a partir de relaciones e intercambios, basado en operaciones visuales, que fragilizan la autoridad tanto del artista como de la comunidad para con el proyecto de arte. Se trata, en síntesis, de la radical conciencia y apropiación de los puntos de mediación¹³¹: de los espacios de intercambio, de los relatos comunes, de las diferencias y particularidades que denotan la distancia y proximidad entre un universo y otro; entre los intereses privados de la artista y de la comunidad.

128 Tanto en términos de instituciones como de artistas. Basta revisar el debate generado por la disposición del *Tilted Arc* de Richard Serra en Nueva York el año 1981, la construcción del *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin en Washington el año 1982 o también la fundición de tres esculturas de bronce por parte de John Ahearn en el Bronx neoyorkino el año 1991. Habría que sumarle a eso, los proyectos controversiales de Wodiczko, Haacke, Laderman Ukeles, Matta-Clark o Group Material y el posterior escenario de los 90, inaugurado con *Culture in Action* en Chicago el año 1993.

129 Ciudad latinoamericana que ha funcionado como un objeto de deseo para el centro mundial –tanto artístico como intelectual, económico y político.

130 Miwon Kwon analiza proceso mediante el que artista, comunidad y obra se funden (2004: 94).

131 Acerca de este punto, véase el ensayo donde Catherine Lord narra su experiencia con un encargo de arte público. Esta reflexión es pionera en la forma de concebir la mezcla de deseos, por la puesta en tensión de la mediación, como está siendo planteada aquí. Tanto Lord, como su colega Millie Wilson, realizaron el proyecto tomando en consideración el conjunto de avatares del encargo, de la comunidad y de sus intereses personales (Suderburg, 2000: 297-316).

Referências

- Candela, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid, Alianza, 2007.
- Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- Delgado, Manuel, *El espacio público como crisis de significado*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2001.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- Finkelpearl, Tom, *Dialogues in public art*, Massachusetts, MIT Press, 2001.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- ~~~~~ , *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.
- Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gómez Aguilera, Fernando, "Arte, ciudadanía y espacio público" en *Revista On the waterfront*, 5 de marzo de 2004.
- Gorelik, Adrián, "Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida: Arte y ciudad en tiempos de globalización", en *Revista Aisthesis*, Santiago de Chile, n° 41, julio de 2007.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Gropius, Walter, *Alcances de la arquitectura integral*, Buenos Aires, Ediciones La Isla, 1957.
- Guasch, Anna María, *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980: 1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Gutiérrez, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Kaye, Nick, *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*, Londres, Routledge, 2004.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- ~~~~~ , *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- Kwon, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Massachusetts, EE.UU., MIT Press, 2004.
- Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- ~~~~~ , (ed.) *Arte público: naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Islas Canarias, Fundación César Manrique, 2001.
- Miles, Malcolm, *Art, space and the city. Public art and urban futures*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997.
- Mitchell, W.T.J., *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Sobrino, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Madrid, Electa, 1999.
- Suderburg, Erika (Ed.), *Space, site, intervention. Situating installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- VV.AA., *Arte Público: Propuestas específicas*, Santiago, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2006.

**Patrimônio, memória e políticas de governo para a arte pública
na América Latina**

A CIDADE COMO ORGANISMO VIVO:

As alterações na paisagem de Vitória do século XIX a 1950

Aparecido José Cirillo
CNPq/FAPES/PPGA-UFES
Rosa da Penha Ferreira da Costa
Prof. DARV-UFES
Mestranda em Artes – PPGA-UFES

Introdução

Esta comunicação é parte da pesquisa realizada no Mestrado em Artes (PPGA/UFES), e pretende abordar as alterações ocorridas na paisagem de Vitória até 1950. A metodologia utilizada foi o levantamento bibliográfico e documental sobre o tema em questão, bem como consulta ao acervo fotográfico do Arquivo Público do Município de Vitória, na busca de fotografias para ilustrar a pesquisa. O referencial teórico utilizado são os livros *Morfologia Urbana e desenho da Cidade*, de José M. Ressano Garcia Lamas e *Vitória: sítio físico e paisagem*, de Letícia Beccalli Klug.

Conforme Abreu e Berredo (s.d.) a Ilha de Vitória foi inicialmente chamada Ilha de Santo Antônio e sua povoação iniciou-se por volta de 1537, pelos portugueses, ao ser doada por seu donatário Vasco Coutinho à Duarte Lemos. Porém a Vila de Nossa Senhora da Vitória foi fundada oficialmente em 8 de setembro de 1551, embora para Derenzi (1995: 31), há algumas controvérsias em relação a data exata da mudança da sede do governo, pois para Misael Pena sua fundação data de 1550.

Ainda de acordo com Abreu e Berredo, em 1551 iniciou-se a “construção do conjunto arquitetônico formado pela Igreja de São Tiago e pelo Colégio dos Jesuítas, hoje Palácio Anchieta,” e a expansão da cidade ocorreu em volta dessa construção, segundo a topografia da Ilha e conforme conveniência da população.



Sem numeração – Palácio Anchieta
Década provável: 1909, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Klug (2009: 17) afirma que “o sítio físico da ilha era composto por áreas alagadiças, mangues, mar, morros, enseadas, praias e maciços.” Ainda de acordo com Klug, foi implantada no alto de uma pequena colina, cercada de vegetação, “[...] a cidade era como um adorno da baía com suas matas e rochas que avançavam raízes no mar, numa espécie de anfiteatro de belas montanhas.

A capital do Espírito Santo possui atualmente cerca de 320.156 habitantes, segundo estimativas de 2009 do IBGE. Também conhecida como *Cidade Sol*, *Ilha do Mel*, *Cidade Presépio*, *Delícia de Ilha...* Enfim, muitos são os adjetivos que Vitória ganhou ao longo do tempo, adjetivos estes dados por pessoas que nela viveram ou por aqui passaram; pessoas que dizem conhecê-la. Mas como conhecer uma cidade? Como saber como foi formada? De acordo com Rolnik,

“Uma cidade se conhece por seus monumentos, marcos da passagem de seus vários tempos; uma cidade se conhece também por sua topografia, seus horizontes feitos de montanhas, pedras e mar ou mesmo a geografia de seus palácios e templos. Pelo pulso de suas ruas, pela intensidade de suas madrugadas, pelo aroma de suas cozinhas.

Mas uma cidade também se conhece por seus sonhos, pelas utopias imaginadas para transformá-las, que raramente se efetivam num redesenho radical, mas que sempre aportam os elementos de ousadia e redefinição sobre a imensa inércia da paisagem acumulada e congelada no tempo” (Rolnik in Klug, 2009:11).

Podemos acrescentar à definição de Rolnik que uma cidade também pode ser conhecida por meio de documentos que habitam seus arquivos, por meio das fotografias tiradas ao longo dos anos, décadas a fio, preservadas ou simplesmente depositadas nos lugares de memória: arquivos, bibliotecas, museus, etc. Fotografias que trazem

à memória lembranças de momentos outrora vividos, fotografias que nos contam um pouco da história da cidade e das pessoas que a habitaram ou por ela passaram, fotografias que nos revelam a formação de sua cultura e da sua identidade e que também mostram sua paisagem e as alterações ocorridas nela ao longo do tempo.

Vitória é uma ilha com grande variedade de elementos, que formam uma rica e abundante paisagem,

“Em partes da ilha, é possível avistar cortes privilegiados da paisagem natural – o Morro da Fonte Grande, a Pedra dos Olhos, a Baía de Vitória... Paisagem natural dentro da cidade, servindo de suporte e contexto para construções as mais variadas.

[...]

Essa percepção ficou mais evidente ao ir até o topo do Maciço Central e ver lá de cima a cidade em toda sua magnitude.

[...]

Do alto, é possível ver os recortes do sítio natural e modificado, as ilhas, os morros, o mangue, a cidade e suas pontes... Pontes que se desenhavam na paisagem e aparecem como referências, nos dando um outro ponto de vista de Vitória. Pontes que são as portas de acesso à cidade...” (Klug, 2009: 13).

Klug (2009: 18-19) afirma que o relevo, o mar e as áreas de mangue tiveram uma grande importância na configuração da paisagem e desenvolvimento da cidade, funcionando como limites para o crescimento de Vitória, daí a necessidade de intervenções para expansão da sua mancha urbana e conseqüentes alterações na sua paisagem.

Paisagem e espaço

Nas imagens da Ilha de Vitória que integram o acervo fotográfico, percebe-se que aspectos da memória do desenvolvimento da cidade, das alterações da paisagem e do espaço com o crescimento urbano; e mesmo alterações no modo como os cidadãos interagem com a cidade; isto nos leva a pensar essas imagens, de fato, como vestígios do processo de construção da identidade da cidade, das noções de pertencimento e imaginabilidade (Lynch, 2008) que garantem a coesão cultural. Podemos pensar essas imagens como memória da cidade em busca de sua configuração como tal.

Paisagem é um termo muito discutido por geógrafos de diversas línguas. Ribeiro (2007: 15-16) diz que os geógrafos ingleses ao discutirem esse assunto dividem as várias “abordagens em dois grandes grupos a partir da valorização conferida a aspectos materiais ou simbólicos na paisagem.” A primeira é o método morfológico, desenvolvido por Sauer (apud Ribeiro: 15), na qual a análise da paisagem é feita com base em suas formas materiais, havendo “uma preocupação em investigar como a cultura humana, analisada através de seus artefatos materiais, transforma essa paisagem.” O segundo grupo de abordagens analisa os aspectos simbólicos da paisagem, cujo destaque dá-se ao final de 1960.

Paisagem e espaço, juntamente com lugar, área, região, território, habitat e população, são considerados por Silva (1980: 28-29, apud Santos, 1988: 25), algumas das “categorias fundamentais do conhecimento geográfico [...] que definem o objeto da geografia em seu relacionamento”. Porém, paisagem e espaço são coisas distintas, diferentes, pois

“O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais. [...]

Paisagem é a materialização de um instante da sociedade. [...] O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem” (Santos, 1988: 25).

Para Santos (1988: 21), “todos os espaços são geográficos porque são determinados pelo movimento da sociedade, da produção”, porém assim como a paisagem o espaço resulta “de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos.”

A paisagem, para esse autor, é “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” e “pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca” e é formada de cores, odores, sons e não apenas de volume e pode ser natural ou artificial.

Ainda conforme Santos (1988: 23), a paisagem natural havia no passado, mas “praticamente não existe mais”, e a paisagem artificial é aquela que é transformada pelo ser humano e os locais que ainda não foram fisicamente alterados pelo homem tornam-se motivo de preocupações e de possíveis especulações políticas e/ou econômicas, pois

“[...] a paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial” (Santos, 1988: 23).

As alterações na paisagem são visíveis nas cidades, onde são acrescentadas estradas, edifícios, pontes, portos, etc. e essas alterações, segundo Santos (1988: 23), ocorrem “por acréscimos, substituições” e são determinadas pela lógica do momento, portanto uma paisagem se sobrepõe a outra: “uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” e conseqüentemente é “objeto de mudança, [...] resultado de adições e subtrações sucessivas” (*Idem*: 24).

Segundo Santos (*Idem*), as alterações na paisagem podem ser estruturais ou funcionais:

“Ao passarmos numa grande avenida, de dia ou à noite, contemplamos paisagens diferentes, graças ao seu movimento funcional. A rua, a praça, o logradouro funcionam de modo diferente segundo as horas do dia, os dias da semana, as épocas do ano. Dentro da cidade e em razão da divisão territorial do trabalho, também há paisagens funcionalmente distintas. A sociedade urbana é una, mas se dá segundo formas-lugares diferentes. É o princípio da diferenciação funcional dos subespaços. [...]. É o princípio da variação funcional do mesmo subespaço.

Já uma mudança estrutural dá-se também pela mudança das formas. Quando se constroem prédios de quarenta, em lugar de vinte ou trinta e dois andares, é, via de regra, sinal de que outros também poderão ser construídos, de que temos atividades e gente para enchê-los, e justificar a sua construção. Há uma relação entre a estrutura sócio-econômica e a estrutura sócio-econômica e política. Alterações de velhas formas para adequação às novas funções são também uma mudança estrutural” (*Idem*: 26).

Através da Paisagem Artificial é possível produzir uma Cidade. Conforme Tuan (1980: 261-262), “Cidade significa Civilidade”, e em meados do século dezoito a palavra ‘civilização’, foi usada pela primeira vez, inicialmente queria dizer civilidade, urbanidade. De acordo com Lamas (2007: 26), “a produção da cidade não pode ser entendida como um mero processo de distribuir edifícios no território, resolver problemas funcionais, ou criar condições para o investimento econômico”, pois a forma do espaço é resultado de uma série de fatores: sociais, econômicos, políticos e culturais, sendo a forma urbana “o resultado da produção voluntária do espaço” a partir da organização e utilização dos “conhecimentos culturais e arquitectónicos sobre esse mesmo espaço e materializando-os através da sua FORMA,” relacionadas diretamente à maneira como os cidadãos se apropriam e usam esse espaço.

A morfologia urbana é a ciência que estuda as formas, relacionando-as com os fenômenos que as originou, e “[...] estudará essencialmente os aspectos exteriores do meio urbano e as suas relações recíprocas, definindo e explicando a paisagem urbana e a sua estrutura,” (Lamas, 2007: 37), através da utilização de mecanismos de leitura que tornará possível “organizar e estruturar os elementos apreendidos, e uma relação objecto-observador. Estes dois aspectos defrontam-se com questões de objectividade na medida em que dependem de fenômenos culturais”.

“Para descrever ou analisar a forma física de uma cidade ou mesmo de um edifício, pressupõe-se já a existência de um instrumento de leitura que hierarquize a importância dos diferentes elementos da forma. Assim, os fios de electricidade de uma rua não têm a mesma importância na descrição do espaço físico dessa rua como a altura dos edifícios, etc. Portanto, a leitura, mesmo querendo-se objectiva, passa já por uma operação da cultura que selecciona os elementos, os hierarquiza e lhes atribui valores” (Cesari, 197? apud Lamas, 2007: 37).

Muitas são as leituras possíveis de serem feitas no meio urbano e de acordo com Lamas (*Idem*), serão determinadas através dos “instrumentos ou esquemas de análise utilizados” sendo que “as inúmeras significações que se encontram no meio urbano e na arquitectura correspondem aos inúmeros fenômenos que os originaram.” Mas só através do cruzamento de informações obtidas mediante leituras diversas é possível “explicar um objecto tão complexo como a cidade.” E esse mesmo autor afirma que na produção das formas urbanas, há um fenômeno determinante e se sobressairá em qualquer análise.

“A morfologia urbana supõe a convergência e a utilização de dados habitualmente recolhidos por disciplinas diferentes – economia, sociologia, história, geografia, arquitectura, etc. – a fim de explicar um facto concreto: a cidade como fenômeno físico e construído. Explicação essa que visa a compreensão total da forma urbana e do seu processo de formação. [...] Importa clarificar que a morfologia urbana é a disciplina que estuda o objecto – a forma urbana – nas suas características exteriores, físicas, e na sua evolução no tempo” (*Idem*: 38).

É fundamental entender as relações entre arquitectura e cidade, para poder compreendê-la:

“A forma da cidade corresponde à maneira como se organiza e se articula a sua arquitectura. Entendendo por ‘arquitectura da cidade’ dois aspectos: ‘Uma manufatura ou obra de engenharia e de arquitectura maior ou menor, mais ou menos complexa, que cresce no tempo, e igualmente os factos urbanos caracterizados por uma arquitectura própria e por uma forma própria. Este é também o ponto de vista mais correcto para afrontar o problema da forma urbana, porque é através da arquitectura da cidade que melhor se pode definir e caracterizar o espaço urbano” (Rossi, apud *Idem*: 41).

De acordo com Lamas (*Idem*: 76), para que seja possível fazer a leitura do espaço, essa deve ser feita percebendo-se “seus elementos morfológicos, organizados em sequências,” pois “é através da sucessão e estruturação de formas de dimensões sectoriais que compreendemos as formas à dimensão urbana, e pela articulação destas que passamos à dimensão territorial”. Um bairro é composto de diversas e diferentes unidades, tais como ruas, praças, jardins, pátios, parques, residências, etc. e o bairros, com as vias e demais elementos comporão a forma de uma cidade, sendo que “a correspondência entre as escalas da forma urbana e a metodologia da concepção urbanística é extensível aos escalões de planeamento ou tipos de planos.”

O planeamento urbano e os tipos de planos executados numa cidade são fundamentais para a compreensão da sua evolução, uma vez “a cidade, como qualquer organismo vivo, encontra-se em contínua modificação. Para falar de uma forma urbana, teria

de relacioná-la com um instante preciso” (*Idem*: 111). O estudo das transformações das cidades ao longo do tempo é objeto de estudo da morfologia urbana e essa evolução das formas urbanas traz duas questões:

“A primeira relaciona-se com o desenvolvimento urbano. O estudo morfológico pressupõe a consideração do crescimento urbano – indissociável do estudo das cidades. O desenvolvimento urbano é o conjunto de processos que conduzem ao crescimento das cidades, por expansão ou por alterações no seu interior.

A segunda questão tem a ver com a reutilização das partes da cidade. As políticas de recuperação, reabilitação e restauro de áreas urbanas pressupõem diferentes usos e conseqüentes modificações da imagem e da forma: dos comércios que se instalam, das habitações que são recuperadas, dos pavimentos refeitos, da população que varia, etc” (*Idem*: 111-112).

Ainda de acordo com Lamas (*Idem*, 112), a evolução da cidade é um fato natural, porém deve-se “estabelecer o necessário controlo dessas transformações, na medida em que no estado actual da cultura arquitectónica não será admissível aceitar modificações sem controlo [...],” pois a cidade como todo organismo vivo, que cresce e se desenvolve de fazê-lo de maneira harmoniosa.

Para Lamas (*Idem*: 114), as alterações na forma urbana ocorrem quando o contexto na qual foram produzidas se modificou e surgem como resultado da vitalidade social e econômica das sociedades. Porém esse mesmo autor citando o conceito de persistência de M. Poète (1929, apud Lamas: 114), afirma que alguns elementos morfológicos ou arquitetônicos permanecem em qualquer cidade, não se alterando totalmente, tais como “os monumentos, os traçados ou vias e também em certa medida, a estrutura fundiária.” Porém,

“As razões dessa permanência são diversas e dificilmente comparáveis. Para o monumento existirá a carga cultural e significativa, o valor histórico, a memória colectiva. Razões que, fundamentam as políticas actuais de conservação do património e dos centros históricos, e permitem verificar de que as transformações do espaço têm campos mais profundos que a correspondência simplista entre forma e função” (Lamas, op. cit.:114).

Frequentemente ocorrem transformações na imagem da cidade, seja através da alteração da escala de uma rua ou por seu uso, por exemplo, “a pedonização de uma rua transformará a sua forma, adaptando-a a uma nova função pela ausência do automóvel, pelo arranjo de pavimentos, etc.” (*Idem*: 116), seja pela construção de novos mobiliários urbanos, plantações de novas árvores, etc. bem como modificações na sua dimensão territorial, relacionadas ao crescimento da cidade com a implementação de novos projetos, novos planos urbanísticos, promovendo grandes intervenções, criando novas zonas urbanas, infra-estruturas, aumentando a quantidade de serviços oferecidos aos cidadãos.

Toda transformação que ocorre na cidade implica também uma visão cultural,

“A paisagem humanizada e a cidade são o resultado de centenas de anos de actividade do homem. Constituem uma herança cultura que não pode ser delapidada. Como tal, o controlo das transformações do território assume a maior importância na disciplina arquitectónica e urbanística. Implica a existência do plano (a idéia) e do planeamento (a acção de concretização e implementação do plano)” (*Idem*: 116).

Por isso o desenho urbano tem que ser mais que um desenho de edifícios, ruas, bairros, equipamentos urbanos, deve pensar no cidadão que habitará aquele espaço, que por ele transitará, deve relacionar as diferentes partes da cidade.

A expansão do tecido urbano de Vitória: a cidade através das imagens

De acordo com Klug (2009: 14), a adição da paisagem natural à paisagem construída está relacionada com a identidade local, com a memória coletiva e a imagem da cidade, pois o homem cria suas referências, constrói a memória coletiva a partir da percepção dos elementos naturais e construídos da paisagem da cidade, com suas particularidades e especificidades. E para Frizzera (199: 53, apud Klug, *op. cit.*:14) as intervenções sobre o território e as decisões tomadas e suas conseqüentes alterações sobre o meio ambiente urbanos, sejam geográficas, culturais, etc., são decisivos na definição das referências identitárias da população.

Vitória, ao longo do tempo passou por diversas modificações, através de inúmeros projetos e planos de urbanização, que alteraram seu tecido urbano.

Ainda segundo Klug (*Idem*, 15), a história de Vitória pode ser dividida em quatro períodos: o primeiro vai de sua fundação, no século XVI, até 1892, quando começa o governo de Muniz Freire. Durante essa fase, sua ocupação deu-se muito lentamente, com poucas intervenções. A segunda fase compreende o final do século XIX e termina em 1954, sendo que nesse período a cidade passou por uma modernização, foi “embelezada”, houve uma expansão de seu tecido urbano, inclusive com o uso de “artifícios para vencer as barreiras naturais impostas pelo sítio físico da ilha”. O terceiro período vai de 1954 até meados da década de 1990, sendo que essa é a “época de maior deterioração e desconsideração do sítio físico da cidade”, que tem início com “a aprovação da lei nº 351, que permite o avanço do processo de verticalização no Centro de Vitória, e se estende até o Plano Diretor Urbano de 1994”. O quarto e último período, embora não explicitado por essa autora, iniciou-se em 1994 e continua em desenvolvimento.

Até o final do Século XIX a Vila de Vitória em sua implantação denota os aspectos apresentados pelos portugueses ao implantarem pequenos núcleos: “ruas tortuosas, com terrenos e quadras de dimensões irregulares, refletindo a topografia da Colina”, elementos estes que “ajudavam a proteger a parte mais alta da cidade, onde se concentravam as construções mais importantes.” E até o princípio do século XIX o desenho da cidade e de sua paisagem respeitava os limites determinados por sua topografia e barreiras naturais, sendo que “entre 1812 e 1819, foram realizados aterros nas regiões

alagadas próximas ao núcleo central, abrindo a possibilidade de ocupação de novas áreas na cidade.” (Derenzi, 1995: 103, apud Klug, *op. cit.*: 22).

Entre 1830 e 1860 aterra-se a parte da região de mangue, na época chamada de Campinho, atual Parque Moscoso, com o objetivo de fazer uma ligação com o centro da Vila. Além de também aterrarem o local hoje ocupado pela Praça Costa Pereira, então denominado largo da Conceição. Com essas medidas surgem novas ruas e construções ao redor do Maciço Central, nos chamados Morro da Capixaba e Morro do Vigia (Klug, *op. cit.*: 22).

Os aterros modificam o desenho da cidade e por conseqüência a percepção do sítio físico, passando então a serem utilizados pelos governantes como solução para resolver a questão da falta de espaço, ampliando-se desta forma as áreas urbanas. De acordo com Klug (*Idem*: 22), “as análises de mapas e fotos apontam para uma forte presença do Maciço Central, da baía e das igrejas na paisagem da cidade.”

No decorrer do século XIX ocorreram outros aterramentos, porém menos significativos na paisagem de Vitória, até que em 1892 o governador Muniz Freire assume o poder e traça uma nova política de intervenções para a cidade.

Conforme Klug (*Idem*: 25-26), entre o final do século XIX até a década de 1950, Vitória passa por um processo de modernização, com necessidade de expansão do tecido urbano; suas ruas estreitas e tortuosas, herança portuguesa, incomodavam e impediam seu desenvolvimento. Até então a cidade abrangia a região que ia do ‘Campinho’ ao ‘Largo da Conceição (atualmente Parque Moscoso e Praça Costa Pereira respectivamente), seguindo a topografia do terreno. Suas ruas internas passam a ser “retificadas dentro do traçado orgânico e curvo, as quadras ganham uma certa regularidade, buscando adequar o traçado colonial a um traçado moderno,” interligando o morro e o mar. Tem como elementos de destaque as igrejas, elementos estes extremamente importantes para a identidade local.

Nesse período “foram desenvolvidos os principais projetos urbanísticos para a cidade, [...]” tais como os citados por Klug: o Projeto de um Novo Arrabalde, o Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória, o Plano Geral da Cidade de 1917, as Intervenções do Governo Florentino Avidos, o Plano de Urbanização de Vitória de 1931, o Plano de Urbanização de Vitória e o Aterro da Esplanada e o Início do Processo de Verticalização.

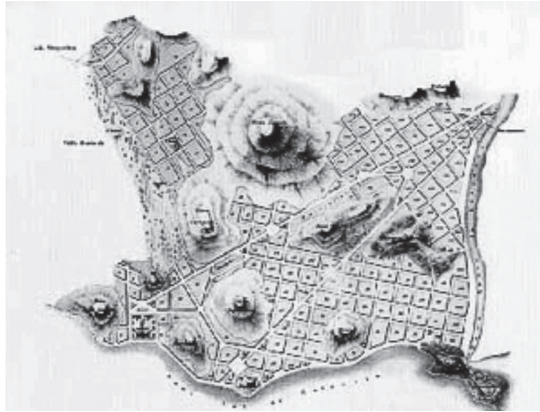
O Projeto do Novo Arrabalde foi desenvolvido pelo engenheiro Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, chefe da Comissão de Melhoramentos da Capital de Vitória, criada pelo Governador Jose de Melo Carvalho Muniz Freire em 1895. Esse projeto, datado de 1986, tem como objetivo a expansão da Cidade de Vitória, então com problemas de salubridade e sem áreas próximas para crescer.

De acordo com Brito (1996: 5), Saturnino de Brito não concordava com a implantação do sítio físico nem com a consolidação da cidade e sua expansão em área acidentada. Para Klug (*op. cit.*: 28), ele encontrou uma área composta por morros, ilhas, mangues e uma parte de terras secas rodeadas a leste pela baía de Vitória. Porém essas características da cidade foram “aproveitadas em seu potencial paisagístico como parte integrante caracterizadoras da paisagem através do traçado viário proposto.”

Saturnino de Brito, por questões de higiene, achava que dever-se-ia acabar com o manguezal e plantar eucaliptos em seu local. No projeto Novo Arrabalde Saturnino

de Brito propõe usar elementos naturais “como espaços públicos, de forma a torná-los significativos para a população” com a criação de jardins, bosques, etc. como, por exemplo, “o jardim de eucaliptos ao redor do Morro da Gamela, o Bosque Sagrado no Morro do Barro Vermelho e o Bosque da Barrinha, na Ponta Formosa e a construção de uma via litorânea.” (Klug, *op. cit.*: 29-30).

Andrade (1999: 196, apud Klug, *op. cit.*: 30) afirma que o Projeto Novo Arrabalde, de construção de uma nova paisagem, alia higiene e estética; e ao acrescentar segurança, conforto e beleza, Saturnino de Brito pensa “a paisagem urbana enquanto obra de arte.”



Projeto do Novo Arrabalde
Fonte: Willis de Farias

Até o governo de Jerônimo Souza Monteiro, iniciado em 1908, Vitória passou por um período sem que houvesse intervenções de destaque. A primeira década do século XX foi marcada por um movimento de modernização das cidades brasileiras, como ocorrera nos Estados Unidos e Europa, havendo grande valorização estética das paisagens urbanas, levando então ao surgimento de planos que procuravam embelezá-las, bem como provê-las de infra-estrutura. De acordo com Klug (*op. cit.*: 31), “as ações prioritárias concentravam-se na realização de saneamento, abertura e regularização do sistema viário, como o alargamento das ruas para facilitar a circulação de mercadorias e a comunicação do porte com o restante da cidade.”

Para Jerônimo Monteiro, o sítio físico e o conjunto urbano de Vitória era um problema para sua modernização, sendo criado então o Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória, que remodelava a cidade, buscando torná-la bela e moderna, com investimentos em saneamento, implantando redes de água e esgoto, construindo edifícios públicos, jardins, parques, como por exemplo, o Parque Moscoso retificando ruas e instalando iluminação pública, advindo desse período a denominação de “Cidade Presépio”, conforme relata Derenzi (1995: 163).

De acordo com Klug (*op. cit.*: 31), em 1910, com o projeto de novas ruas, houve um desenvolvimento da Rua da Alfândega, até então a principal rua comercial de Vitória, atualmente Avenida Jerônimo Monteiro, abrindo a possibilidade de crescimento da

cidade em direção às praias; também aterrou ruas comerciais que margeavam a baía, permitindo que a população tivesse contato com o mar, podendo avistar a baía de Vitória a partir de um espaço público. Apesar da expansão do porto fazer parte desse Plano seus galpões não foram construídos.

Posteriormente foi então criado o Plano Geral da Cidade de 1917, no qual o então prefeito de Vitória Henrique de Novaes, engenheiro por formação, projetou as alterações no desenho das ruas que ligavam o “interior da cidade à região do porto”, dessa forma pretendia facilitar a movimentação de mercadorias, em especial de café, e consequentemente aumentar o fluxo de dinheiro. Nesse plano, além de melhorar a circulação viária, pretendia ampliar a capacidade comercial do Porto de Vitória, ligando a Ilha ao Continente.

De acordo com Novaes (in Brígido, apud Klug, 2009: 32), também pretendia demolir alguns morros, como por exemplo, o morro no qual se localiza a Santa Casa de Misericórdia, que fora parcialmente desmanchado para fornecer material para aterrar o Campinho (atual Parque Moscoso), transferindo o hospital para a Ilha do Príncipe e utilizando os resíduos da demolição para aterrar uma avenida, chamada Avenida do Porto, que serviria de circulação ao longo do litoral, que iria da Vila Rubim ao Forte São João, tentando dessa forma melhorar a circulação viária da Capital. Felizmente essa proposta de demolição do morro não foi levada adiante, uma vez que “desconfiguraria a cadeia de morros que compõem o relevo da área central de Vitória.” (KLUG, *op. cit.*: p. 32).

Apesar de algumas propostas citadas anteriormente Henrique de Novaes era um defensor da “permanência da capital no sítio físico original”, bem como “evidencia seu potencial paisagístico”, mas a questão econômica tornava imprescindível a melhoria na circulação viária e tornar viável o uso do porto, justificável, de acordo com Klug (*Idem*: 32).

Porém, de acordo com essa mesma autora, a maioria das propostas do prefeito Henrique de Novaes não foram executadas, mas serviram de base para o Plano de Urbanização de 1931.

Entre 1924 – 1928, o governador Florentino Avidos assumiu o poder. Nesse período as dimensões físicas de Vitória ainda eram reduzidas, apesar de ser a capital e o mais importante centro comercial do Estado. Klug (*Idem*: 33), afirma que a partir desse governo ocorrem importantes alterações “na mancha urbana, na relação da paisagem natural com a paisagem construída.” A região próxima ao Forte São João é aterrada acelerando a ocupação para o leste da cidade, bem como a implantação do Projeto do Novo Arrabalde a nordeste de Vitória, surgindo novos bairros como, por exemplo, Jucutuquara.

Ainda de acordo com a mesma autora (p. 33), são reiniciadas as obras do Porto que estava suspensa desde 1906, instalado por questões políticas na região do Parque Moscoso, cujos três primeiros galpões são construídos entre 1927 e 1928, pela Companhia Porto de Vitória. A construção desses galpões traz como conseqüências à alteração na percepção da baía de Vitória pela população e a necessidade de construção da Ponte Florentino Ávidos popularmente conhecida como Cinco Pontes, ligando a Ilha ao Continente e facilitando o transporte de mercadorias até o Porto.

De acordo com Pirajá (2008), as obras para a construção da Ponte Florentino Avidos iniciaram-se em primeiro de março de 1926, contando com a presença do então Presidente da República, Washington Luis Pereira de Souza e foram concluídas em 1927. Sua

“estrutura metálica foi projetada e fabricada na Alemanha e transportada para o Brasil”. Também durante esse governo foi aberta a Avenida Capixaba, reta, ampla, diferente das ruas do período colonial, e conforme Klug (*op. cit.*: 34), tornava “um convite à ampliação da altura das construções existentes,” como a aprovação do projeto do primeiro edifício vertical na área central da capital, com cinco pavimentos, o Teatro Glória (Fotografia 6), em 1926. (Mendonça, 2001, apud Klug, *op. cit.*: 36).

Para Klug (*op. cit.*: 34), as áreas, graças aos aterros, “permitia o emprego das malhas racionalistas com paralelismos, ortogonalidades, figuras regulares e predomínio de linhas retas.” E ao final de seu governo, Florentino Avidos deixa uma cidade com uma mancha urbana que se expandiu através dos aterros e também por ‘subir o maciço’.

Em 1931 foi desenvolvido o Plano de Urbanização de Vitória, a partir de novas propostas do engenheiro Henrique de Novaes, propunha remodelar a Ilha do Príncipe, a Cidade Alta e a zona comercial da Vila Rubim, além da criação de um bairro industrial e de dois bairros operários entre o Forte São João e Jucutuquara, e expansão da área da Praia Comprida e do Cais Comercial do Porto de Vitória, com proposta de aterro entre a Ilha do Príncipe e a Ilha de Vitória; buscava expandir a área do Porto até o Forte São João e posteriormente até a Ilha da Fumaça, também procurava crescer a Cidade para Oeste. Também fazia parte de seu projeto um aterro que ligaria o leste da Ilha Principal às Ilhas do Frade e do Boi, para aumentar a parte residencial do nordeste de Vitória. (*Idem*: 37, 39).

Klug (*Idem*: 40) diz que para o Centro de Vitória, Novaes intencionava reconstruir a Catedral voltada para o sol nascente, criando um conjunto urbano com a Escola Normal e o Palácio Diocesano, pois para ele estas deveriam ser as únicas construções a permanecer nesse local.

Segundo essa autora (p. 40), nas propostas de Henrique de Novaes é possível perceber que ele “reconhece parte do sítio físico – Maciço Central, baía e Penedo – como elementos de embelezamento.” Porém ele vê como elementos insalubres os mangues, a vegetação rasteira e de restinga. Esse plano não foi implantado.

Outro Plano, o Plano de Urbanização da Cidade de Vitória, conforme Klug, (*Idem*: 41-42), tem como um dos principais marcos o investimento feito para a conclusão do Porto (1935 – 1939), com a construção de mais dois galpões, redefinindo a paisagem. Em 1945 o engenheiro Henrique de Novaes torna-se novamente prefeito de Vitória e contrata sob a supervisão do urbanista Alfred Agache, a Empresa de Topografia, Urbanismo e Construção Ltda (ETUC), através de carta convite, para solucionar em especial as questões de circulação e trânsito, além de projeto de remodelação da Cidade Alta, de reutilização da Ilha do Príncipe, construção de um bairro operário no alto de Caratoira e de ampliação do Porto.

Buscando solucionar o problema de circulação o Plano previa a “criação de vias à beira-mar”, circundando a Ilha e que também serviria como atrativo turístico, pois a orla seria usada como espaço público e dessa forma não haveria construções que interferissem na percepção dessa paisagem pelas pessoas. (*Idem*: 42).

Propunha também reformular o bairro de Santo Antonio, integrando-o à paisagem da cidade, construindo colégios, templos, etc, demolindo as favelas que existiam perto

do cemitério e nos manguezais, que deveriam ser aterrados após desmonte do Morro do Pinto, além de ampliar o cemitério. (ETUC, 1945?, apud Klug, *op. cit.*: 42-43).

Klug (Idem: 43-45) afirma que havia nesse projeto grande preocupação com a estética, inclusive com proposta de transformar a Ilha do Príncipe na “Sala de Visitas de Vitória”, com construções de edifícios públicos, colégios, áreas de lazer e residências aristocráticas. Também estava previsto na carta-convite a transformação da Cidade Alta, em Centro Cívico e Administrativo da Cidade. E nesse período, sob a supervisão de Alfred Agache, foi projetado o bairro Saldanha da Gama, atual Bento Ferreira. Através de aterro a Ilha da Fumaça, foi anexada ao bairro, e nela pretendiam que houvesse um Iate Clube, um Clube de Pesca, hotéis, cassinos, etc.

Ainda segundo Klug, o Aterro da Esplanada e o Início do Processo de Verticalização ocorrem ao final da década de 1940 e durante esse período é construído a Rodovia Serafim Derenzi, entre o mangue e o morro, tornando possível o acesso ao canal do lado oeste da cidade.

De acordo com Mendonça (2001, apud Klug, *op. cit.*: 45), no Centro de Vitória tem início a aprovação de novos edifícios na região do Parque Moscoso, próximo a Avenida Florentino Avidos, começando dessa forma o processo de verticalização, que tem como consequência “uma severa ruptura visual na paisagem da cidade através da altura, da massa, da escala e da forma das edificações no contexto da paisagem natural.” (Klug, *op. cit.*: 45).

Surgem então novas demandas: de terrenos e edificações aliadas à necessidade de uma zona comercial que desse suporte às atividades portuárias e a solução encontrada foi aterrar a Esplanada Capixaba (Freitas, 2004, apud Klug, *op. cit.*: 46). Esse aterro permitiu corrigir a Avenida Governador Bley, completar a Avenida Princesa Isabel até a Curva do Saldanha. Essa área foi projetada como bairro comercial e limitou a altura dos edifícios a doze pavimentos. Porém,

“O desenho sobre o aterro não apresentava ligação com a morfologia antiga da cidade. As novas ruas desenhadas eram perpendiculares à avenida litorânea e faziam ângulos agudos com as ruas já existentes, reduzindo a visualização da baía através da Avenida Capixaba (atual Jerônimo Monteiro), eixo viário de grande importância em Vitória. Apesar dessa redução, a construção de uma avenida à beira-mar garantiu a vista da baía em parte da orla” (Klug, *op. cit.*: 46).

Mais uma vez a paisagem da Cidade é alterada, porém de forma a romper totalmente com o antigo desenho da Ilha que ainda existia no Centro de Vitória pois de acordo com Klug (*op. cit.*: 46), esse aterro acabou com os últimos resquícios da antiga paisagem.

É possível perceber que cada vez mais as obras realizadas na capital alteravam a relação da população com o mar e conseqüentemente com a paisagem. A cada novo elemento acrescido, sejam através de aterros, construções de áreas públicas, de galpões, pontes, etc., cria-se um novo diálogo com a cidade.

Considerações iniciais

Este estudo buscou fazer uma reflexão acerca das alterações ocorridas na paisagem da capital do Espírito Santo, entendendo a cidade como paisagem e esta paisagem como patrimônio material revelando a identidade da cidade, revelando parte das intervenções nessa paisagem urbana, mostrando essas alterações através do acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória, possibilitando uma maior compreensão da identidade, da história e da cultura capixaba.

Percebe-se que ao longo do tempo é possível ter visões diferentes da mesma cidade. Ou as alterações ocorridas ao longo dos anos e que tornam a cidade um organismo vivo trazem a cada dia uma nova cidade? De acordo com Cirillo (2009), é possível perceber um pouco da história da cidade, das suas ruas, casas, habitantes, etc., enfim, a imagem da memória da cidade. De uma cidade que seja vista como bem cultural de seu povo, “[...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação.” (Lemos, 1985, p. 47 apud Cirillo e Celante, 2009: 5).

Finalizamos as reflexões iniciais deste trabalho lembrando que “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, [...]” (Le Goff, 2003: 525) e tornam-se marcas indiciárias de uma história da sociedade e da cultura; uma história dinâmica, em movimento e que a cada dia é reescrita pela sociedade.

Referências

- Abreu, Carol e Sandra Carvalho de BERREDO (org.), “Vitória, de Vila a Cidade: Roteiro Histórico I”. Vitória: CDV/PMV, s.d. (Projeto de Revitalização do Centro). 1 folder.
- Brito, Francisco Saturnino Rodrigues de, *Projecto de um Novo Arrabalde*, Rio de Janeiro: Xerox do Brasil; Vitória: Arquivo Público do Estadual do Espírito Santo, 1996.
- Cirillo, A. J., *Imagem-lembrança: comunicação e memória no processo de criação*, São Paulo, SP, PUC, 2004. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- Cirillo, José e Ciliani Jerônimo, “Corografia da Cidade: o monumento como documento de processo” in Cirillo, José e Ângela Grandó, *Processo de criação e interações*, Belo Horizonte, C/Arte, 2008.
- Cirillo, A. J. e Ciliani Celante, “América: 500 anos de devastação e saque: arte pública e monumento”, p. 1456-1470. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18. 2009, Salvador. Anais... Salvador: ANPAP, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/aparecido_jose_cirillo.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2010.
- Derenzi, Luiz Serafim, *Biografia de uma Ilha*, 2. ed. Vitória, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.
- Klug, Leticia Beccalli, *Vitória: sítio físico e paisagem*, Vitória, EDUFES, 2009.
- Lamas, José M. Ressano Garcia, *Morfologia Urbana e desenho da Cidade*, 4. ed. Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).
- Lynch, Kevin, *A imagem da cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- Pelissari, Setembrino Idwaldo Netto, *Os documentos do Arquivo Municipal de Vitória*, Vitória, Prefeitura Municipal de Vitória, 1976. Relatório.
- Santos, Milton, *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia*, São Paulo, Hucitec, 1988.

Tuan, Yi-Fu, *Topologia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, São Paulo, Difel, 1980.

Publicações em meio eletrônico:

Andrade, Carlos Roberto Monteiro de. Um projetista de cidades. Documento: Saturnino de Brito. *Revistaau.com.br*. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/72/imprime24030.asp>>. Acesso em: 9 fev. 2011.

Farias, Willis de. Histórico do 1º Planejamento Urbano de Vitória – O Novo Arrabalde. 1894. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, n. 44, p. 41-45, 1994. Disponível em: <<http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010/05/historico-do-1-planejamento-urbano-de.html>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

Farias, Willis de. Histórico dos aterros da baía de Vitória - ES. *De Olho na Ilha*. 5 ago. 2010. Disponível em: <<http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010/08/historico-dos-aterros-da-baia-de.html>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

Foto do Centro de Vitória em 1950. “O melhor do Bairro”. Disponível em: <<http://www.omelhordobairro.com.br/jardimdapenha/>>. Acesso em: 5 mar. 2011.

Pirajá, Fábio. “Vitória Antiga X - As 5 Pontes”. Vitória, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=723deP2jkZE&feature=related>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

Prefeitura Municipal de Vitória. “Centro concentra edificações históricas”. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/turismo.php?pagina=centrodevitoria>>. Acesso em: 29 mar 2010.

Prefeitura Municipal de Vitória. Acervo Fotográfico.

ENTRE PROGRAMAS E PROJETOS

Maria Helena Lindenberg

Prefeitura Municipal de Vitória (PMV)

Samira Margotto

Universidade Federal de Rondônia (UNIR/RO)

ENTRE PROGRAMAS E PROJETOS

“Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.” Albert Camus – O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo

O que se convencionou denominar de arte pública¹³² na atualidade tem sido alvo de enfoques multidisciplinares e diferenciados. Enfoques advindos da reconfiguração de uma prática que deixou de significar somente arte em lugares públicos “*arte/objeto*” para direcionar sua concepção para um espectro mais difuso e abrangente ao incorporar ações que envolvem “*arte-comunidade*”. Uma profusão de termos novos surgiu para designar essas práticas. Termos que foram apontados e dissecados por Miwon Kwon (2002), no livro “*One place after another: site-specific art and locational identity*” como simultaneamente indicando um retorno de uma tentativa de reabilitar os aspectos críticos, o caráter anti-idealista e anticomercial das práticas realizadas entre o final dos anos de 1960 e 1970, mas também como sinalizando o desejo de imprimir uma diferenciação da produção atual das do passado.

A autora, na continuidade de sua argumentação, afirma que o enfraquecimento desse tipo de produção, deve-se ao fato dela ter sido redirecionada por forças institucionais e de mercado. Por isso, ela reavalia a relação entre vanguardismo estético e aspectos políticos no lugar de se ater apenas as especificidades dessa prática como fazer artístico. Para tanto, parte da consideração do que Rosalyn Deutsche (Kwon, 2002: 1-2) chamou de um discurso “*urbano-estético*” que irá mesclar arte, arquitetura e desenho urbano com teorias sociais, da cidade e espaço público.

Junto com as alterações de ordem conceitual e artística, essa mudança na inserção-diversa das anteriores – da arte no espaço que é de “*todos*”, mas administrado por instâncias políticas, foi acompanhada por uma prática discursiva na qual a palavra democracia tem tido lugar de destaque. Ao iniciar seu artigo “*Art and Public Space: Ques-*

132 Ver estudo realizado por Sylvia Furegatti (2002) sobre as nomenclaturas mais utilizadas que os projetos de arte inseridos no ambiente urbano recebem e suas implicações. Optamos por utilizar Arte Pública por ser mais genérico e também porque foi o termo adotado neste seminário.

tions of Democracy” Rosalyn Deutsche afirma com certa ironia que “A julgar pelo número de referências ao espaço público no discurso estético da contemporaneidade, o mundo da arte tem ‘levado a democracia a sério’” (Deutsche, 1992: 34). Utilizando a expressão da autora para pensar o caso brasileiro, podemos afirmar que a julgar pelas intenções dos Programas do governo brasileiro elaborados nos últimos anos, a preocupação em desenvolver ações em espaços públicos, especialmente aquelas de preservação do patrimônio cultural, nunca mereceram atenção tão salutar.

Rastreando e analisando as argumentações de diversas iniciativas que envolvem ações nos espaços públicos, Tim Hall e Iain Robertson, localizam na década de 1980, o início de uma mudança discursiva, na qual: “A arte pública se tornou cada vez mais justificada, não em termos estéticos, mas sim em função da sua suposta contribuição do que poderia ser amplamente denominado de ‘Regeneração urbana’.” (Hall; Robertson, 2001: 5). Apoiados em uma ampla gama de exemplos e bibliografia, os autores discutem criticamente algumas fragilidades das defesas aliadas a essa prática que alinhava na sua defesa um conjunto de supostos impactos econômicos e sociais positivos (Idem.: 22).

Ao analisarem a associação entre regeneração urbana, arte pública e as alterações discursivas, os autores discutem a grande maioria das concepções teóricas vigentes, seus paradigmas e terminam o texto com cinco perguntas que buscam estimular o debate para as pesquisas sobre o assunto que se encontra “em uma espécie de impasse” (Idem.: 22). Desse texto, o que nos interessa aqui, sobretudo, são a produção e disseminação da argumentação que os defensores utilizam. Interessa porque os argumentos são muito semelhantes àqueles que estão presentes nos Programas que reverberaram no Brasil, até porque aqui os legados sociais problemáticos são ainda mais profundos que nos centros urbanos de países economicamente mais privilegiados, referenciados por estes autores. Entretanto, se o discurso possui semelhança, na vasta maioria das vezes, as tentativas de aplacarem e ou solucionarem essas questões aqui, são inseridas em outro âmbito, naquele das intenções, ficando confinadas “entre programas e projetos”. Assentadas, quase sempre, nas referências escritas, nos debates infinitos, apoiados em uma retórica que faz uso instrumental do termo “democracia”, que na incapacidade de concretizar suas ações, estão sempre recomeçando.

Recomeçando, como o fazia Sísifo, citado na epígrafe. “Se esse mito é trágico”, escreveu Camus na reinterpretação de Sísifo, “é que seu herói é consciente” (Camus, 2010: 84). O destino absurdo de Sísifo, proletário dos deuses, impotente, que apesar de reconhecer a falta de sentido de sua tarefa continua a executá-la, será tomado aqui como ponto de partida para levantarmos alguns aspectos do cotidiano de trabalho, pouco abordado, dos profissionais que atuam no setor cultural público brasileiro, daqueles que tem por função criar projetos para programas *permeados de metas, objetivos e cronogramas quase nunca cumpridos*.

Nossa fala está inscrita na perspectiva da experiência, de um trabalho cotidiano que escapa, muitas vezes, à materialidade das fontes oficiais mesmo quando produzidas pelos seus próprios autores. Porque não há como escapar na produção do discurso às normas instituídas, aos rituais, dentro da perspectiva analisada por Michel Foucault, ao afirmar sua suposição que em toda sociedade a produção do discurso é “ao

mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Foucault, 1999: 9). Portanto, é com certo pesar que sabemos fazer, de certo modo, parte dessa espécie de acordo tácito, no qual, até as discordâncias são amenizadas pelo discurso brando dos formatos oficiais. As questões aqui expostas serão abordadas também, não na distância temporal que remodela e/ou adapta a memória, mas enquanto ainda aguarda um retorno, que parece cada vez mais distante de se efetivar.

Nesta comunicação, considerando a área temática escolhida, iremos nos ater a alguns aspectos das correlações entre arte pública, legislação e políticas de governo no Brasil. Nossa perspectiva é a de sujeitos participantes, a partir da experiência, sobretudo, de um caso específico: a elaboração do Plano de trabalho que foi entregue na Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Espírito Santo, como parte do Programa Brasil Patrimônio Cultural do Ministério da Cultura (MinC).

O plano foi finalizado, em abril de 2010. Em 14 de abril de 2011, em reunião para discutir o Programa, já não mais vinculado ao PAC – Programa de Aceleração do Crescimento – a ministra da Cultura, Ana de Hollanda, afirmou que iria reinstalar o Comitê Interministerial do programa e anunciou: “É necessário afinar o discurso e eleger prioridades” (Agostinho, 2011). Participam desse Comitê autarquias e empresas públicas, além dos ministérios da Cultura, Turismo, Cidades, Educação e Planejamento. Na previsão do Plano de Trabalho, nesse momento, já teríamos as primeiras obras restauradas e estaríamos dando início à segunda etapa. Questões burocráticas, entretanto, impedem que as verbas sejam liberadas, formando nesse horizonte turvo, em um redemoinho de intenções nobres que giram em torno da virtualidade do discurso, restritas ao território de possibilidades que dificilmente serão concretizadas.

Denominado PAC Cidades Históricas, o Programa foi lançado com entusiasmo em outubro de 2009 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em Ouro Preto (MG). Com o objetivo de promover ações conjuntas de preservação do patrimônio histórico, envolvendo governo federal, estados e prefeituras, o Programa deveria ser, conforme anunciou o presidente, a “maior ação conjunta pela revitalização das cidades históricas implantada no Brasil.” (Remígio; Herdy, 2011). A concepção do Programa, segundo seu gerente no Ministério da Cultura, Carlos Henrique Heck, tem sua origem na missão do Iphan, em sua criação em 1937, nas idéias pioneiras de Mário de Andrade que “permeou os programas conexos previstos em orçamentos anteriores à Constituição e os planos plurianuais inscritos na Carta Magna de 1988.” (Heck, 2003: 1). Teve ainda como base, o PPA (Plano Plurianual) de 1995-1999 que criou condições para a “vigência de uma Gestão Pública Empreendedora focada em resultados e estabeleceu uma série de ações e metas para execução do Iphan.” (Idem.:1) e foi configurado no PPA 2000-2003. Na sua Avaliação do Programa, o autor aponta que “os limites orçamentários definidos pela Lei Orçamentária Federal, nos últimos anos, além de indicar progressivas reduções, não são compatíveis com a realidade das demandas existentes no País.” (Idem.:1). Destaca ainda, dentre outras questões, a dificuldade de acompanhamento das ações em decorrência da ausência de sistema on-line para troca de infor-

mações e alimentação direta. Entre 2000-2001 o Programa teve padrão de execução financeira satisfatório, porém, em 2002, com cortes de recursos, o Programa não obteve resultados expressivos. Assim, o gerente do Programa no MinC, afirmou que “A expectativa é que todas as metas previstas no PPA para o exercício de 2003 sejam cumpridas, desde que não haja corte e contingenciamento de recursos.” (Idem.: 1).

Os antecedentes históricos de longa data e as ponderações presentes nas avaliações anteriores das ações e seus desdobramentos, não tiraram o caráter utópico do texto do Programa Brasil de Patrimônio Cultural publicado em 2009. Instrumento de planejamento integrado para a gestão do patrimônio cultural com enfoque territorial, o Plano não deveria se restringir ao perímetro urbano ou ao conjunto de bens tombados, mas, considerar a dinâmica urbana no seu todo. O Programa foi composto por seis objetivos dissecados nas estratégias e ações (MinC; Iphan, 2009: 21-23). A clareza e objetividade do texto já deixavam entrever seu caráter quimérico, já anunciando que nem sempre o que é desejável é também exequível. A começar pelo tempo estabelecido para a elaboração dos projetos, sem considerar as diferentes realidades de trabalho dos profissionais da cultura dos diversos municípios brasileiros, nem prioridades anteriormente elaboradas dentro dos setores e muito menos a complexidade e responsabilidade de uma proposta nesses moldes, uma corrida contra o tempo teve início para a elaboração dos trabalhos.

No caso do município de Vitória, foi enviado um conjunto de propostas envolvendo diversas Secretarias, entre as quais, a Secretaria de Cultura, com as Gerências de Patrimônio, de Espaços Culturais e a Casa Porto das Artes Plásticas (espaço cultural do município responsável pelas artes visuais). Pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de Vitória foram encaminhados dois trabalhos: Projeto básico para o “*Plano de preservação das manifestações culturais tradicionais da área central de Vitória*” e o “*Plano de trabalho para execução de restauração e revitalização dos monumentos públicos de valor histórico e artístico na área Central de Vitória*”. A elaboração desse último é que ficou sob a responsabilidade das autoras deste artigo.

A proposta de restaurar e revitalizar os monumentos públicos de valor histórico e artístico na área Central de Vitória estava sendo pensada há muitos anos. O primeiro passo foi dado com o estudo do *Inventário das esculturas e monumentos urbanos de Vitória/ES*, realizado para a SEMC/PMV (Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória) por Maria Helena Lindenberg com pesquisa histórica feita por Márcia Jardim (Lindenberg; 2008). Além do Inventário, a restauração dos monumentos públicos de valor artístico e histórico da cidade já havia sido iniciada com a reinauguração em 7 de abril de 2008, do Monumento ao Papa Pio XII. O processo de restauro da obra realizada em 1964 pelo artista italiano Carlo Crepaz, durou seis meses.

O Plano de trabalho previa a realização dos trabalhos em três etapas. A divisão proposta considerou, sobretudo, dois fatores. Primeiro, a emergência em recuperar o conjunto escultórico localizado em espaço público mais antigo da cidade, feito em 1912. As esculturas estão localizadas na Escadaria Bárbara Lindenberg, que dá acesso ao Palácio Anchieta, sede do governo estadual. Na proposta de restauro encaminhada o trabalho deveria começar por esse conjunto escultórico encomendado pelo Govern-

dor Jeronymo Monteiro. Tanto a escadaria quanto o Palácio Anchieta foram projetados por Justin Norbert, Engenheiro Civil e de Minas, formado pela “École de Ponts et Chaussées” de Paris e autor de outros projetos no Brasil. O termo do contrato previa também a construção de jardins e cascatas formadas por estalactites artificiais e outros ornamentos, como esculturas para a escadaria feita em pedra e cimento, em estilo Luís XVI, com balaustrada e corrimões em cimento branco. (Lopes, 1997: 74, 75). Para a realização das esculturas foram contratados os irmãos Pedro e Ferdinando Gianordoli, escultores e decoradores, nascidos no norte da Itália que trabalharam associados aos sobrinhos Vitório e Ricardo. Eles executaram 07 (sete) esculturas em mármore de Carrara (Lindenberg, 2008).

O segundo fator levou em consideração o material predominante nas obras. Os monumentos mais significativos do ponto de vista histórico e artístico foram produzidos em basicamente três tipos de material: mármore, bronze ou ferro. Realizados por autores de origens diversas, destacam-se alguns escultores nacionais notáveis e um francês, mas o predomínio de obras executadas no ambiente urbano de Vitória é dos artistas de origem italiana. A opção por separar as etapas de trabalho considerando o material de execução das obras, deve-se ao fato de que isso tornaria mais viável financeiramente a contratação de serviço especializado de restauro, já que seria necessário o deslocamento de profissionais de outros Estados para a realização de parte desse trabalho, além da montagem de estrutura de apoio e acompanhamento. Outras ações necessárias (pequenos reparos, limpeza, manutenção preventiva, inclusão de placas informativas, iluminação, etc.) seriam realizadas simultaneamente às etapas de restauro dos grupos escultóricos.

Assim, no Plano de Trabalho, fizemos algumas considerações sobre a necessidade de bom senso quanto às possibilidades para executá-lo. Apontamos os limites financeiros disponíveis e a realidade das condições técnicas locais como fatores norteadores. Nossa realidade de trabalho não permitia a realização plena do que presumíamos serem todos os procedimentos necessários para executar de forma satisfatória nosso objeto¹³³. Portanto, restava-nos, uma adaptação guiada pelo suporte da teoria e aplicada na prática em ações condizentes com as condições que o meio nos apresentava. Vitória é uma das capitais mais antigas do país, fundada em 08 de setembro de 1551, porém, a formação do seu conjunto escultórico teve início tardiamente quando comparado com outras capitais brasileiras, especialmente as da região sudeste¹³⁴. Entretanto, inserem-se dentro das alterações que ocorreram no começo do período republicano, quando houve uma intensificação da inserção de monumentos nos espaços públicos que imprimiam no imaginário da população os signos dessa nova época. O período republicano assinala um momento de mudança para o Estado e a sua capital,

133 Ver entre outros, desde algumas considerações contemporâneas sobre restauro até as diversas noções que recebeu ao longo dos anos: Carbonara, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*, Napoli, Liguori, 1997; Choay, Françoise. *A alegoria do patrimônio*, São Paulo, Unesp, 2001; Jokilehto, Jukka, *A history of architectural conservation*, Oxford, Butterworth, 1999.

134 Em São Paulo, por exemplo, a inserção de obras nos espaços públicos começou em 1814, com a construção do Obelisco da Memória (Antunes e Bernardes, 1999).

Vitória, que manteve seu traçado colonial inalterado até então, passa por uma série de transformações (Margotto, 2004: 35).

Foi no governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912), que ocorreram as primeiras alterações significativas na cidade. As razões para essas mudanças em Vitória, bem como as iniciativas que tomaram para solucioná-los, não diferem muito daqueles vivenciados em centros maiores, como o Rio de Janeiro e São Paulo. Para Beatriz Resende, que descreve as transformações ocorridas na então Capital Federal no início do século XX, esse processo pelo qual passam as cidades brasileiras, nesse período, deve ser lido como uma tentativa que se impunha naquele momento de transformar o Brasil em um Estado-Nação moderno, em que a cidade deveria modificar-se para ingressar nesse novo mundo. A modernização física da cidade surge, então, como necessária para dar fim às epidemias, afastar focos de desordem e também inserir monumentos que registrassem o novo período. Impõe-se a ordem positivista, segundo a qual as marcas monarquistas devem ser apagadas, trocam-se até os nomes de instituições tradicionais — deve-se transformar a cidade num cartão-postal capaz de atrair turistas e capital estrangeiro (Resende, 1994: 128).

Das obras que resistiram à ação do tempo e ao desenvolvimento urbano, hoje se constituindo em patrimônio cultural e artístico da cidade, foram inventariadas e catalogadas 56 (cinquenta e seis) esculturas e monumentos urbanos feitos entre 1911 e 2004. Depois desse período mais intenso de modificações, a região central de Vitória, passou por um novo processo de alteração, sobretudo a partir da década de 1970. Foi quando a região começou a apresentar sinais visíveis de esvaziamento, com a transferência dos investimentos para a região norte, contribuindo para o abandono e a paulatina degradação da área central. Fato que se agravou nas décadas seguintes e que torna urgente todo e qualquer tipo de esforço no sentido de reverter esse quadro. Foi considerando esse contexto que foi solicitado o pedido de restauro e revitalização dos monumentos erguidos no Centro Histórico de Vitória, como parte importante no processo de revitalização da região.

Para fazer parte do programa, o município, juntamente com o estado e o Iphan, deveria elaborar um Plano de Ação que defina um planejamento integrado, coerente com o Sistema Nacional do Patrimônio Cultural e com outras ações. Dentre os objetivos estava aquele que pretendia “*Promover a requalificação urbanística dos sítios históricos e estimular usos que garantam seu desenvolvimento econômico, social e cultural. Tinha como estratégia a “Execução direta de obras de requalificação pelo Governo Federal e em parceria com os governos municipais, estaduais e concessionárias de serviços públicos.”* (MinC, Iphan, 2009). Sem pretender realizar uma análise mais apurada de cada uma das seis ações previstas, o que chama a atenção e merece destaque são as inúmeras implicações que envolvem colocá-las em prática. Questões que mereceriam estudos aprofundados, verbas volumosas, tempo e equipe técnica com profissionais de formações diversas para uma reflexão aprofundada de como implantá-las em locais com edificações históricas, em sua maior parte tombadas. Se ninguém questiona a importância da recuperação de espaços públicos com acessibilidade universal, como prevê uma das ações desse objetivo, sabe-se, porém, de todas as implicações que são necessárias para o cumprimento das exigências contidas na norma brasileira (ABNT NBR 9050, 2004).

Outro objetivo do programa era “Ampliar o financiamento para a recuperação de imóveis”. No item denominado de características é elencada uma série de vantagens financeiras destinadas aos agentes privados com imóveis localizados em áreas protegidas, “visando à recuperação de imóveis subutilizados e degradados”. Das vantagens, além de “juro zero e correção da dívida com base no INPC”, “prazo de carência de seis meses, contados a partir da conclusão das obras”; “condições diferenciadas para famílias com renda de até três salários mínimos”; “pagamento da dívida em 10, 15 ou 20 anos”. Apesar de não possuímos informação do interesse e seus desdobramentos, de particulares na adesão ao Programa, é possível supor que essas supostas facilidades quando examinadas nas suas minúcias possivelmente traziam empecilhos burocráticos, iguais ou superiores aos que o poder público municipal de Ouro Preto (MG), por exemplo, encontrou. A restauração da matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, que começou sua construção em 1701, era um dos projetos de destaque em Minas Gerais. O orçamento apresentado pela prefeitura de Ouro Preto ao Ministério das Cidades foi aprovado e liberado em dezembro de 2009, entretanto até novembro de 2011, o dinheiro ainda não havia chegado ao seu destino. A Caixa Econômica Federal não liberou a verba mediante a alegação que o município estava inadimplente no cadastro do Tesouro Nacional. (Remígio; Herdy, 2010).

O “Plano de trabalho para execução de restauração e revitalização dos monumentos públicos de valor histórico e artístico na área central de Vitória” estava previsto para ser iniciado em 2010 e deveria ser concluído no final de 2012, ou seja, em dois anos, mas o projeto ainda não teve seu início concretizado. Problemas diversos, como alguns apontados ao longo do texto, impedem que as propostas sejam postas em prática. Possivelmente, será mais um trabalho que ficará aguardando ser reformulado para se encaixar no próximo edital, no próximo programa, como o Sísifo de Camus quando “[...] contempla essa seqüência de atos sem nexos que se torna seu destino [...]” (Camus: 2010: 87).

Referências

- ABNT/ NBR 9050, *Norma Brasileira de Acessibilidade de Pessoas Portadoras de Deficiência às Edificações, Espaço Mobiliário e Equipamentos Urbanos*, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2004.
- Agostinho, Marcos, *Cidades históricas - MinC criará um fórum de discussão para fortalecer propostas do Programa das Cidades Históricas*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/04/14/cidades-historicas-3/>> 14 de abril de 2011. Acesso em: 20 de abril de 2011.
- Antunes, Fátima e Rafaela Bernardes, “A gestão pública na cidade de São Paulo: problemas, programas e projetos”, Buenos Aires, Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica, 2009.
- Camus, Albert, *O mito de Sísifo*, Rio de Janeiro, Bestbolso, 2010.
- Deutsche, Rosalyn, “Art and Public Space: Questions of Democracy” in *Social Text*, Duke University Press. nº. 33, 1992.
- Foucault, Michel, *A ordem do discurso (aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970)*, 5ª edição, Tradução, Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo, Edições Loyola, 1999.
- Furegatti, Sylvia, *Arte no espaço urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javecheff na formação do discurso da Arte pública atual*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FAU-USP, 2002.
- Hall, TIM e Iain Robertson., “Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates”, in *Landscape Research*, vol. 26, nº. 1, 2001, pp. 5–26.
- Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, The Mit Press, 2002.
- Lindenberg, Maria Helena, *Inventário das esculturas e monumentos urbanos de Vitória/ES*, Vitória, PMV, 2008. (não publicado).
- Lopes, Almerinda da Silva, *Arte no Espírito Santo, do século XIX à Primeira República*, Vitória, AI, 1997.
- Margotto, Samira, *Cousas nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo (1930-1960)*, Vitória, Edufes, 2004.
- Minc; Iphan, *PAC – Programa de Aceleração do Crescimento: Cidades Históricas, Patrimônio, desenvolvimento e cidadania*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1332>> Brasil, 2009. Acesso em 14/04/2011.
- Lira, Gláucia Ribeiro, *PAC Cidades Históricas – Programa garante investimento de mais de R\$ 1 milhão para 30 cidades do país*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2010/06/29/pac-cidades-historicas-5/>> 29/6/2010. Acesso em: 16 de abril de 2011.
- Remígio, Marcelo e Thiago Herdy, *PAC ainda empacado – Um ano após Lula lançar Programa, revitalização de cidades históricas praticamente mal começou*. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/11/29/pac-ainda-empacado-345020.asp> > 29 de novembro de 2010. Acesso em: 09 de maio de 2011.
- Resende, Beatriz, “Rio de Janeiro, cidade de modernismos” in Pechman, Robert Moses (org.), *Olhares sobre a cidade*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1994.

ARTE PÚBLICO, ARTE URBANO.

Debates y proyectos en la Buenos Aires de los años veinte

Raúl E. Piccioni

Magister en Investigación Histórica

GEAP-Latinoamérica

Universidad de Buenos Aires

Arte Público en Buenos Aires en los años veinte.

La década de 1920 tiene especial interés para los que analizamos el derrotero del arte público en Argentina y en particular en la ciudad de Buenos Aires. Más precisamente, fue el año 1925, uno de los más importantes en lo relativo al desarrollo de este tema y en especial fue su relación con el urbanismo lo que más lo caracterizó, ya que, en esa década la administración municipal de la ciudad presentó oficialmente un plan regulador para la misma, íntimamente ligado a los principios del nuevo arte. Este plan, que se publicó con la denominación *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio* fue realizado por la Comisión de Estética Edilicia creada por la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires a cargo del Dr. Carlos M. Noel.

Partimos de la idea de que el significado del arte público en las primeras décadas del siglo XX, al menos en nuestro territorio, no fue el mismo para los diferentes actores intervinientes en sus debates y sus propuestas, en los que cada uno defendía sus propios intereses. A estos protagonistas podemos identificarlos como profesionales del urbanismo y la arquitectura, artistas, políticos, funcionarios y demás personas interesadas en el espacio público de la ciudad. Cada uno de ellos representaba una manera diferente de pensar este arte, desde su propia especificidad. Para los arquitectos, ingenieros y técnicos responsables de las transformaciones urbanas, el arte público tomaba el significado de arte urbano (donde el acento estaba puesto en los trazados urbanos); para los funcionarios del gobierno y el poder político, era sinónimo de lo que Agulhon (1986) definió como la *estatuomanía*¹³⁵ y para un grupo de artistas, fue una herramienta para un cambio social.

Pero estos agrupamientos surgidos de búsquedas comunes no siempre siguieron sus propios caminos, independientes unos de otros, sino que diversos acontecimientos de carácter significativo a nivel nacional o municipal, hicieron que se cruzasen, permitiendo diversos intercambios de ideas y proyectos, sin que ello significara que cada uno de estos actores intervinientes en los mismos debía abandonar sus propios objetivos. Esos acontecimientos a los que nos referimos fueron las conmemoraciones de las grandes gestas históricas o los grandes proyectos de transformación urbana. Uno de estos momentos de entrecruzamientos fue la presentación del plan que estamos

135 El término *estatuomanía*, utilizado para referirse a las numerosas estatuas de hombres ilustres erigidas en lugares públicos, fue recuperado por Maurice Agulhon.

analizando. En ellos es donde se puede ver con más claridad las similitudes y contradicciones que había entre las diferentes maneras de entender el contenido y el sentido del arte público. A diferencia de los festejos del primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810, en los que predominaban las búsquedas de la representación simbólica, en los años veinte, la estética urbana y sus diferentes variantes teóricas se constituyeron en el eje central de las iniciativas, los debates y las críticas.

Arte público como arte urbano

Como hemos expresado en los párrafos anteriores, el espacio arquitectónico y urbanístico de la ciudad y sus problemas fueron el punto central de las discusiones de la década. Al no haber ningún acontecimiento histórico que conmemorar, la *estatuomanía*, si bien no estuvo ausente, no tuvo un rol preponderante. Y en estos años el gobierno sólo se ocupó de terminar algunas de las iniciativas que habían sido planificadas para el centenario¹³⁶. El rol principal lo ocuparon los temas relacionados con la regulación y la reforma de la ciudad, que principalmente se buscaba con este nuevo plan. El mismo fue realizado por una comisión formada ad-hoc integrada por representantes de las principales instituciones técnicas relacionadas con el urbanismo, disciplina profesional que aún estaba en su etapa de consolidación. Estas instituciones y sus oficinas técnicas eran: la Municipalidad de la ciudad, representada por el arquitecto René Karman, la Sociedad Central de Arquitectos, representada por su presidente, el arquitecto Carlos Morra, el Ministerio de Obras Públicas, representado por el director de la Dirección de Arquitectura, el ingeniero Sebastián Ghigliazza y la Comisión Nacional de Bellas Artes¹³⁷, representada por su director, el arquitecto Martín Noel. Esta comisión, denominada Comisión de Estética Edilicia, estaba precedida por el intendente municipal, el Dr. Carlos Noel, hermano de uno de los miembros de la misma. Pero, además de este conglomerado de profesionales locales, se sumaba el aporte de un invitado extranjero, el director de parques y paseos públicos de París, J. C. N. Forestier, quien hizo su propuesta puntual sobre espacios verdes independiente de los demás proyectos presentados por los técnicos locales. Entre los fundamentos del plan se mencionaba:

“1º- Que la obra edilicia de la Ciudad de Buenos Aires como Capital de la República ha de sintetizar la expresión total del sentido estético a que aspira el progreso social e intelectual de la Nación.

2º- Que siendo ella el rasgo fundamental de la traducción plástica, no sólo ha de reflejar el carácter y el pensamiento de sus habitantes, sino que ha de modelar su fisonomía a la manera de todas las grandes capitales del globo, expresando los valores étnicos de todos los argentinos. [...]

136 Un caso aparte merece la consideración del monumento al general Alvear, uno de cuyos descendientes, el Dr. Marcelo T. de Alvear, era en ese momento el presidente de la República Argentina.

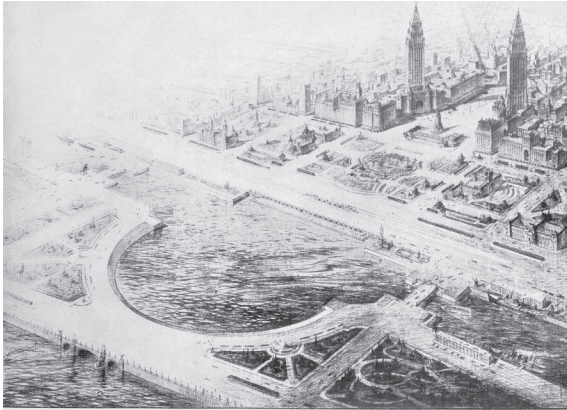
137 La presencia de la Comisión Nacional de Bellas Artes en un proyecto urbanístico, de carácter predominantemente técnico, muestra que en esos años el arte ocupaba, todavía, un rol importante en los debates del urbanismo como disciplina profesional.

4º- Que la belleza, no siendo tan sólo un halago para los sentidos, también contribuye eficazmente al desarrollo espiritual de nuestro pueblo, fortaleciendo al mismo tiempo con él sus cualidades morales, el fomentarlo debe constituir una de las preocupaciones de la comuna...” (CEE, 1925: 11).

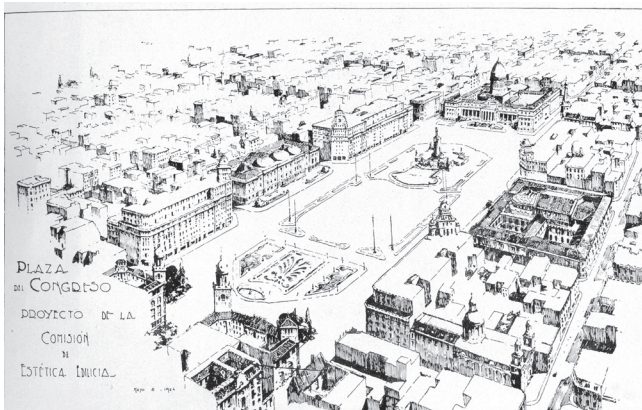
En estos fundamentos presentados al comienzo de la publicación, podemos verificar que los miembros de la comisión redactora del mismo conocían, al menos parcialmente, el giro que el arte público había adquirido desde finales del siglo XIX, hacia una forma de expresión de la vida social. Tal como expresaba Robert Unwin en 1909, este era una “expresión de la vida social” (Unwin; 1929: 36), e instaba a “la aplicación del establecimiento de planos de ciudades, de reglamentos bien hechos, pero, por sobre todo, ese trabajo [debía] ser verificado por el espíritu del artista, porque es de él que nacerá la obra de arte” (Unwin, 1929: 35). Sin embargo alertaba que lo que se entendía comúnmente por los alcances del arte público, como “poner fuentes en las plazas, a enrollar los reverberos con hojas de acanto o colas de delfines y a empastelar los edificios con ramos de flores y con racimos de frutas sin significación ligados por cintas inverosímiles [no era] arte público” (Unwin, 1929:36). De esta manera, para Unwin “el arte público no puede ser sino la expresión de la vida colectiva” (Unwin, 1929: 36). Una de las razones del origen de esa visión social del arte público, que aparecen mencionadas en los fundamentos del plan, se encontraba en gran parte en la elección bibliográfica realizada por los miembros de la comisión y que fue incluida en el texto. En la misma estaban citadas las obras más representativas de los autores más característicos de este pensamiento del nuevo arte urbano como eran C. Sitte (a través de su versión en francés de Camillo Martín), Robert de Souza, W. Hegemann, C. Bulls (a través de la revista *Art Public*) y J. Stübben, entre otros. La misma se completaba con una cantidad considerable de libros y revistas especializadas en problemas técnicos de urbanismo, entre los que no faltaban *Los diez libros de la arquitectura* de Vitruvio. Sin embargo, si examinamos los proyectos planteados en el plan, podemos ver que el mismo no se encontraba exento de tensiones entre esta nueva visión de los problemas de la ciudad y las tradiciones más conservadoras de las teorías académicas, aún vigentes. Los ejes del mismo estaban centrados en la resolución de los problemas de la viaria y las plazas (articuladores de esas redes de calles), dos temas centrales del urbanismo de esas décadas. Las novedades se centraron en la búsqueda de una nueva relación entre las edificaciones (particularmente las viviendas) y el espacio público. Los diferentes proyectistas, incluido Forestier, plantearon un nuevo tipo de avenidas (denominadas avenidas paseos) con amplias veredas arboladas y viviendas con jardines en el frente. Estas ideas, junto a un proyecto para la construcción de dos barrios parque de viviendas en costanera norte, eran tributarias del modelo de ciudad jardín, que por esos años cobraba enorme importancia en los debates profesionales. Una muestra de la importancia de este modelo en nuestro medio lo constituye la publicación, en el año 1929, de fragmentos del libro *Town Planning in Practice* de Raymond Unwin (publicados originalmente en Londres en 1909) en la revista de urbanismo *Ciudad*, que dirigía Enrique García. Recordemos que Unwin había sido uno de los más

importantes referentes del arte público en Gran Bretaña y estaba influenciado por la obra de M. E. Howard, quien desarrolló originalmente, este modelo.

En lo relativo a las plazas y parques, el plan presentaba propuestas de mejoras para distintas plazas de la ciudad y para la costanera norte. De todas, las más importantes propuestas recayeron sobre la Plaza de Mayo y en la Plaza del Congreso. En la primera, el eje central estaba puesto en la reconquista visual del Río de la Plata, mediante una operación de demolición de la arquitectura existente en su entorno y el reemplazo por nuevas construcciones para edificios ministeriales, en los que no estaba ausente la idea de realizar edificios de gran altura. En esta operación se advierte la influencia de la arquitectura de los Estados Unidos y del *Civic Art*, obra de W. Hegemann y E. Peets, que reelaboraron, en un contexto norteamericano los principios urbanísticos de Camillo Sitte.



Proyecto de remodelación de la Plaza de Mayo (CEE)



Proyecto de remodelación de la Plaza del Congreso (CEE)

rio, entre otros temas. Sin embargo, lo que estuvo ausente en la confección del mismo fue el tema de los monumentos conmemorativos, que no fue considerado importante en el momento de realizar los citados proyectos urbanos. Quizás, una de las razones que explique esta ausencia reside en el hecho de que el uso de la escultura pública para articular espacios urbanos, no formaba parte de las herramientas formativas y de diseño de los profesionales locales. En el Centenario, momento en que la *estatuomanía* tuvo su mayor auge, la incorporación de la misma tuvo que ver con esos cruces que hemos señalado al principio, pues había un acontecimiento histórico significativo que celebrar, y los monumentos conmemorativos formaban parte fundamental del mismo. En los años veinte, en cambio, no había nada que conmemorar, era solamente un plan regulador y los encargados de llevarlo adelante, obviamente no tenían incorporado, entre sus principales ideas proyectuales, las posibilidades de su uso como formas de enriquecimiento artístico del espacio urbano¹³⁸. Tampoco la escultura decorativa jugó un papel relevante en esta articulación de la estético-urbana, como lo había sido en la primera década del siglo XX en el proyecto civilizatorio de educación del gusto de Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. El arte público, en esta década, quedó eclipsado por los principios estéticos de lo que denominamos arte urbano, donde la arquitectura llevó el papel dominante. Lo que no queda demasiado claro, es el rol jugado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, y el de su director, el arquitecto Martín Noel en el armado del plan. Es muy probable que solamente haya intervenido en la redacción de la síntesis histórica que se publicó en las primeras hojas del mismo.

La crítica desde el arte.

Las críticas más enfáticas a este plan no vinieron, como era de esperar, desde el campo profesional de la arquitectura o del urbanismo naciente sino desde el espacio del arte y fue Eduardo Schiaffino su principal opositor. Él era uno de los más destacados protagonistas del debate estético que se desarrolló, en nuestro país, entre la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Fue pintor, periodista, crítico de arte y el primer historiógrafo del arte argentino. Además se ocupó de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, constituyéndose en su primer director. También participó en la organización de diversas asociaciones como El Ateneo y la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Viajó a Europa en 1884, para continuar su carrera artística, y esto fue fundamental para su formación pictórica y para la consolidación de su pensamiento estético. Schiaffino volvió a Buenos Aires en 1891, después de haber expuesto sus trabajos en París. Formó parte del jurado del concurso internacional convocado para la realización de un monumento en la plaza de Mayo en conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1909, en carácter de director del Museo Nacional de Bellas Artes¹³⁹. Luego de su renuncia a la dirección del museo, ocupó cargos diplomáticos, que lo tuvieron viajando por Europa hasta la década de 1930.

138 Solamente aparecen formando parte del proyecto general el monumento al Centenario, no realizado finalmente y la reforma de Plaza Italia alrededor del monumento a Garibaldi.

139 Schiaffino fue director del Museo Nacional de Bellas Artes hasta el año 1910, fecha en que fue obligado a renunciar por presiones de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

El libro *Urbanización de Buenos Aires*, publicado en 1927, fue su contribución más importante a la estética urbana y reúne las notas publicadas en el suplemento dominical del diario *La Nación* (diario en el que escribía desde 1891), durante el año 1926, escritas a pedido del matutino como comentarios a la publicación del plan trazado por la Comisión de Estética Edilicia, que ya hemos analizado parcialmente. Sin embargo, desde 1884 se encontraba preocupado por la estética urbana, interés que puede verse reflejado en la redacción de una serie de artículos referentes al tema. A diferencia del proyecto oficial, el libro de Schiaffino no era un plan sino una suma de comentarios relacionados, en gran parte, con un proyecto civilizatorio, en clave positivista, de educación del gusto planteado junto al pintor Ernesto de la Cárcova en los años previos al Centenario (Piccioni, 2001). Este nuevo momento de debate sobre la estética urbana fue el propicio para volver a hacer públicas sus ideas originales, puesto que desde 1918, cuando publicó también en el diario *La Nación* *Visiones y Recuerdos*, no encontraba la oportunidad para hacerse escuchar nuevamente. Schiaffino comenzó su libro dejando en claro cuál era su definición de arte público:

“Después de tantas improvisaciones libradas al capricho de numerosos funcionarios, que ignoraban en su mayor parte los elementos de esa ciencia nueva, tan poco estudiada entonces, que antes se llamó «Arte Público» y hoy se denomina: Urbanización, era hora de formar un *Programa* de reformas y de innovaciones, cuya ejecución ordenada y paulatina llegará andando el tiempo a corregir defectos que se hacían orgánicos, a subsanar errores garrafales, a colocar sino erigir los monumentos públicos proyectados, no en cualquier parte como ahora, sino en sitios estratégicos para que su distribución constituya armonía, utilidad y gracia, es decir: belleza” (Schiaffino, 1927: 7).

Si bien encontramos en estas palabras cierta dependencia de principios académicos derivados del arte clásico y de la *Académie de Beaux Arts*, encontramos, a medida que examinamos sus escritos, una visión más compleja y en muchas partes contradictoria de esta nueva ciencia, tal como él la definió, en la que no estaban ausentes referencias al pintoresquismo surgido de las ideas de Camillo Sitte y en especial de la de sus seguidores. Esto hace evidente que este artista tenía un amplio conocimiento acerca de los problemas centrales de los debates sobre el tema, producidos en el contexto profesional internacional, donde aún se discutía sobre si eran más convenientes para una ciudad, el diseño de trazados perspectívicos (derivados del haussmanianismo) o diseñar recorridos de carácter pintoresco (derivados de las interpretaciones posteriores de los escritos de Sitte). Sin embargo, él no tomó partido por una u otra de dichas posturas y más bien, hace una síntesis particular de las dos. Su visión positiva del pintoresquismo aparece reflejada en su apreciación sobre el paisaje. Recordemos que la defensa y el estudio del paisaje natural fue una tendencia muy importante en la corriente de pensamiento sobre el arte público iniciada por Charles Bulls en Bélgica y continuada en los diferentes congresos internacionales de Arte Público realizados en la primeras décadas del siglo XX y en publicaciones como *Art Public*. Más exacta-

mente, en declaraciones del IV Congreso Internacional de Arte Público, realizado en el año 1912, se enfatizaba esta necesidad de protección de las ciudades y del paisaje y los sitios naturales de la que las mismas formaban parte:

“Le IV Congrès International d’ Art public, considérant que la protection des paysages et de sites naturels serait une oeuvre vaine et sans portée, si elle n’ était pas étendue aux agglomérations villageoises qui constituent, dans chaque pays, un élément esthétique d’ une valeur inappréciable, malheureusement menacé...” (Institute International d’ Art Public, 1912: 1).

Schiaffino tenía una visión negativa de los efectos que el crecimiento de la ciudad habían hecho sobre nuestro paisaje natural, que según él, ya era pobre desde el punto de vista estético:

“A los factores negativos que contribuían entre nosotros a afear la ciudad, como ser la naturaleza del suelo, ingrata desde el punto de vista estético, hubo que agregar la acción del hombre, que destruyó muy pronto la pintoresca modestia del paisaje originario” (Schiaffino, 1927: 13).

Un ejemplo de la destrucción de ese paisaje natural original, según su visión, lo constituía el estado de la costa del río, uno de los temas centrales del plan de la Comisión de Estética Edilicia:

“La costa del río perdió sus sinuosidades pintorescas y su arbolado primitivo; la ciudad perdió sus desniveles que hubieran debido servir para acusar su silueta panorámica desde los cuatro puntos cardinales, y el ojo del municipio perdió la vista del río de la Plata, del dilatado mar dulce, cuyas suaves ondulaciones rubias, recuerdan al porteño goloso el piélagos de dulce de leche, que todos los hogares elaboran, al amor de la lumbre, para el consumo nacional” (Schiaffino, 1927: 14).

Pero a esta defensa del pintoresquismo y del paisaje natural original, se oponen contradictoriamente en sus escritos, la valoración de las intervenciones perspectivicas y la importancia de la ubicación de edificios monumentales como articuladores visuales de dichas perspectivas urbanas, propias del urbanismo francés de mediados del siglo XIX:

“En las ciudades crecidas en paisajes hermosos, sucesivos reformadores de talento se dedicaron a plantar árboles, mientras demolían barrios enteros para desembarazar las catedrales que la lepra de viviendas parasitarias, que trepaban al asalto de sus flancos de piedra, como esas muchedumbres fieles, agrupadas al pie de Madonas arcaicas gigantescas, que abren el manto estrellado para cobijarlas amorosamente” (Schiaffino, 1927: 12).

En este sentido, se aleja del pensamiento pintoresquista de los seguidores Camillo Sitte, o el de Charles Bulls, quienes, por el contrario, encontraban en la integración

de estos edificios (tanto iglesias edificios públicos) con esas «viviendas parasitarias», principios estéticos que merecían ser conservados e imitados como principios propios del urbanismo moderno.

Otra de las influencias académicas que aparecen reflejadas en su obra se puede apreciar en su insistencia en la necesidad de mantener la unidad de estilo arquitectónico como una fórmula para llegar a un buen resultado estético del espacio urbano. Esta rigurosa regla ya la había expuesto en uno sus escritos publicados el diario *La Nación*, en 1894, titulado *La estética de la Capital*. El mismo fue escrito para expresar sus diferencias estéticas en relación con las propuestas que el gobierno municipal proyectaba sobre la plaza de Mayo y su entorno. En la década del veinte seguía conservando la misma manera de pensar en relación al tratamiento edilicio de los entornos de las principales plazas de la ciudad¹⁴⁰.

Schiaffino reafirmó sus ideas a través del análisis y la crítica a dos de los sectores que se proponía resolver con sus acciones el plan de la Comisión de Estética Edilicia: la Plaza de Mayo y la Plaza del Congreso, cuyas problemáticas se venían discutiendo desde comienzos del siglo XX y en la cual ya había actuado como protagonista. En estos artículos cuestionó nuevamente los proyectos oficiales para la Plaza de Mayo, y con una intención pedagógica, aconsejaba (tal como lo hizo en décadas anteriores) sobre los criterios estético-urbanísticos que debían seguir las autoridades para actuar sobre este espacio público. Según él debía conservarse una unidad de estilo, aunque sea escenográficamente, en todo su entorno. Pero ese estilo no debía ser el que proponían los diseñadores del plan de la Comisión de Estética edilicia, sino que la elección del mismo debía responder a valores significativos, que en este caso estaban dados por la historia. Schiaffino comenzaba su nota indicando que hacia 1822, en la Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo) había unidad de estilo. Luego destacaba la importancia del alicaído edificio del cabildo, que se proponía demoler en el año 25, como representación de un pasado histórico que era necesario conservar: “El Cabildo de Mayo es una reliquia. Ocupa el sitio de honor en el fondo del alma argentina, allí donde el sentimiento impera; donde los argumentos de la dialéctica pierden toda eficacia” (Schiaffino, 1927: 20). Por lo tanto, este edificio, por su significación, no por el valor estético de su arquitectura, debía ser, para él, el referente para determinar el estilo que tendría que ser seguido en los entornos de la plaza:

“La plaza histórica de Mayo exige particular atención por sus ilustres antecedentes americanos, que constituyen su glorioso abolengo. [...] No sólo conviene que haya en Buenos Aires una plaza de estilo colonial, pero ya que no supimos conservar respetuosamente la que teníamos, debe devolverse a la Plaza de Mayo, junto con su Cabildo de 1711, la unidad de estilo que corresponde” (Schiaffino, 1927: 24-25).

140 Como hemos manifestado anteriormente, las plazas y sus entornos fueron los principales intereses del arte público como arte urbano desde Sitte en adelante y que tuvieron su desarrollo culminante en el *Civic Art* de Hegemann y Peets en esta década.

En relación con la Plaza del Congreso, sobre la cual también había escrito en los años 1904 y 1918, sus criterios fueron similares a los que expresara en relación con la reforma de la Plaza de Mayo, insistiendo en la necesidad de mantener la unidad de estilo. Pero, dado que esta era una plaza de reciente creación, no podía tomar ningún edificio como referente histórico, con lo cual, el tema no era tan fácil de solucionar. Sin embargo, mantuvo su tesitura, puesto que para este artista, la variedad de estilos, solo era posible en calles estrechas, porque:

“la falta de distancia impide abarcar de una ojeada desde la vereda de enfrente un conjunto de edificios; pero si la calle es más ancha y asume proporciones de avenida, el asunto cambia mecánicamente, y ya sería chocante comparar las diversas alturas de los pisos, ventanas, balcones y techados, la incoherencia de las líneas horizontales y la anarquía de los estilos, si los árboles de una misma especie, escalonados rítmicamente, a pasos contados, no impidieran oportunamente con su follaje que el ojo realice sin quererlo ese trabajo de conexión de líneas, a que nos tiene habituados el sentido del equilibrio de los cuerpos, y esa necesidad de armonía ambiente, que todos requerimos inconscientemente, quien más quien menos, como nuestra ración de aire respirable” (Schiaffino, 1927: 110).

Al igual que para el ejemplo de la Plaza de Mayo, su participación fue nuevamente de carácter pedagógico, dando consejos sobre alturas, proporciones y equilibrio, entre otros criterios a seguir por las autoridades.

Hay un tema más que nos muestra el conocimiento que tenía Eduardo Schiaffino de los problemas que más se discutían en torno al arte público de su tiempo: es el de la ciudad jardín. Este modelo, tal como hemos visto, estaba presente en las propuestas elevadas por los proyectistas que formaban parte de la Comisión de Estética Edilicia. Schiaffino menciona el tema en dos secciones de su libro *Urbanización de Buenos Aires*. El primero, capítulo VIII denominado “Pared medianera o ciudad jardín” y en el XXX, denominado “Orientaciones nuevas. La ciudad jardín”. Ya hemos visto que el modelo de ciudad jardín formó parte de los debates en torno al arte público en las dos primeras décadas del siglo XX, y que una de las figuras destacadas en dichas discusiones fue Raimond Unwin. En Buenos Aires, fue Benito Carrasco uno de los que más defendió de este tipo de propuesta urbanística. Schiaffino guardaba un gran respeto por este profesional y fue su referente constante en el tema¹⁴¹. Para nuestro artista, la arquitectura emergente de la ciudad jardín venía a solucionar un gran defecto de la ciudad porteña: la construcción entre medianeras, que según su criterio, su efecto era más funesto para la estética urbana que las calles estrechas y la regularidad geométrica de su trazado. Sus referencias al modelo las encontró, ésta vez, en la arquitectura tanto europea como norteamericana. En Buenos Aires, para él, la calle Alvear constituía un

141 También Carrasco tenía mucha consideración por las expresiones del pintor, que pueden verificarse con la lectura de la carta que le enviara en el año 1926, con comentarios favorables a sus notas publicadas en el diario La Nación.

ejemplo a destacar pero este no debía ser prioritario sólo para las clases económicamente altas, «barrios de lujo», sino que debía hacerse extensiva al resto de la población. Su meta final era la abolición de la pared medianera y el urbanismo del futuro lo constituiría la ciudad jardín.

Como hemos dicho párrafos antes, el interés de Schiaffino al escribir estos textos no se encontraba en la idea de realizar un plan alternativo al que se realizara desde la órbita del gobierno del Dr. Carlos Noel. Su objetivo final era el mismo que planteara, junto con el pintor Ernesto de la Cárcova, años atrás: el de presentar nuevamente un proyecto civilizatorio, donde el eje central estaba puesto en el gusto colectivo. Para reforzar esta postura, el artista incluyó el capítulo XXXIV de su libro, denominado “el gusto colectivo”: “Lo que llamamos: «gusto» ha sido siempre en las épocas pasadas, patrimonio temporal y colectivo de los pueblos evolucionados” (Schiaffino, 1927: 225). Según su pensamiento, el mal gusto, que según su propia visión, imperaba en nuestra sociedad, nos había llevado a una vergonzosa decadencia. La educación del gusto, tal como lo he expresado en trabajos anteriores (Piccioni, 2001), era una de las herramientas posibles para crecer como sociedad. En este sentido, Eduardo Schiaffino se aparta de los objetivos de un plan de reformas urbanas, su fin es una reforma de la sociedad. Sin embargo, al igual que los nuevos tratadistas urbanos, sugería que los arquitectos debían recorrer los pueblos antiguos y nutrirse de los grandes ejemplos del pasado arquitectónico para encontrar en ellos enseñanzas útiles para superar la mediocridad imperante. Finalmente, Schiaffino, a diferencia de lo presentado por la Comisión de Estética Edilicia, toca el tema monumental. Pero a falta de un tema nuevo para debatir, vuelve a reiterar las ideas en torno a lo que planteara durante la celebración del primer centenario.

A modo de conclusión

Como planteamos al principio, el significado del arte público a principios de siglo, no fue el mismo para todos. Cada uno de los protagonistas de esta disciplina, defendía sus propios intereses y fueron los acontecimientos de destacada significación los que los reunieron temporalmente. Hemos examinado, a través del análisis del Proyecto Orgánico para Urbanización del Municipio, redactado por la Comisión de Estética Edilicia que algunas de las diferencias que existían en la década de 1920, entre los profesionales abocados a la solución de los problemas urbanos y los artistas, se encontraba en el hecho de que para unos, el arte público era una forma de superación social, no un mero ordenamiento físico. Nuevamente, un tema convocante reunió a diferentes protagonistas, y en el estudio de las propuestas del plan y de sus críticas podemos apreciar las distintas posturas expuestas por unos y otros. Al mismo tiempo pueden verse algunos puntos de coincidencia. Una de ellas fue la aparición de la idea de ciudad jardín como una nueva alternativa a la estética tradicional de la ciudad porteña, que recogió adhesiones por parte de todos los involucrados en el debate. Sin embargo, el tratamiento de los entornos de las importantes plazas no logró ser concordado, resultando ser importantes las diferencias entre unos y otros. Finalmente, el carácter de la convocatoria definió los principales temas a debatir. Cuando se trató

del festejo de una fiesta cívica, el tema de *estatuomanía*, fue prioritario, aún sobre los temas urbanísticos. Cuando no hubo nada que celebrar, y se trató solamente del plan regulador, ella estuvo prácticamente ausente, como si no formara parte significativa del arte público.

Referências

Agulhon, Maurice, *Historia Vagabunda*, Madrid, Instituto Mora, 1983.

AA.VV, "L'Art public au Village", en *Revue de l'Institute International d'Art Public*, Bruselas, 1912.

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Comisión de Estética Edilicia, *Proyecto orgánico para la urbanización del municipio*, Buenos Aires, 1925.

Piccioni, Raúl, *El arte público en la transformación de la ciudad del centenario. Buenos Aires 1890-1910*, Tesis de Maestría en Investigación, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2001. (Inédito)

Schiaffino, Eduardo, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1927.

Unwin, Raymond, "Del arte público, expresión de la vida social", en *Revista Ciudad*, no. 4, Buenos Aires, octubre de 1929.

OS EQUIPAMENTOS SOCIAIS NA ARTE PÚBLICA:

O espaço urbano da poligonal I de Vitória (ES) na cena artística

Agnes Leite Thompson Dantas Ferreira
PPGAU/UFES

Introdução

Este artigo tem por objetivo estudar os equipamentos sociais que promovem eventos, cursos, debates e artistas, entendendo-os como espaços potenciais para a promoção da arte pública a partir do conceito traçado por Miwon Kwon (2002), em que a comunidade junto com os artistas desenvolve ações que podem convertê-las numa tática de transformação social, ao permitir que esses equipamentos sejam reapropriados pela comunidade, convertendo-se em territórios culturais. Os exemplos escolhidos para elucidar essa discussão situam-se Poligonal I do município de Vitória (ES), autodenominada pelos seus moradores como Território do Bem, e que fazem parte da região periférica do município. A metodologia é fundamentada no mapeamento in loco dos equipamentos sociais, imagens, entrevistas com representantes da Secretaria de Cultura de Vitória e análise de programas dessa Secretaria que contribuam para o desenvolvimento da arte pública em espaços potenciais.

O novo gênero de arte pública

A trajetória da conceituação de arte pública traçada por Miwon Kwon (2002) demonstra o quanto o conceito se modificou desde a década de 1960, quando a arte foi para fora dos museus, do cubo branco ideal, fazendo um contraponto aos monumentos a heróis, figuras religiosas, datas históricas, etc., reconceituando a própria ideia de monumento e de escultura. São novas mensagens introduzidas pelo modernismo como auto-referências, abstratas, na tentativa de humanizar a paisagem criada pela arquitetura modernista e pelo design urbano.

Na década de 1970, a noção de arte do *site specific* tornou-se um gênero artístico que situa a arte como um espaço político-problemático (grifo nosso), resgatando expressões da autora, dialogando com o entorno e seu contexto de instalação. As características topográficas e traços culturais locais são parte do entendimento da intervenção, sendo única, irreprodutível em outro ambiente devido às relações que estabelece com o lugar. Os temas desse gênero artístico são a vida em geral, ou na cidade, estabelecendo provocações, reflexões.

Desde então, a noção de arte pública vem se delineando, de forma que a especificidade local torna-se um catalisador da “[...] mediação cultural do ambiente social, econô-

mico e processos políticos que organizam a vida urbana e o espaço urbano” (Kwon, 2002:3, tradução nossa). Trata-se de uma rede de relações sociais entre comunidades, artistas, patrocinadores, apreendendo a obra de arte como uma extensão da comunidade, como algo não intrusivo.

Muda-se o papel do artista na nova relação, a função pública da arte, do objeto de arte e da própria comunidade ao tornar esta um sítio. Kwon (2002) coloca que essa trajetória da arte do *site specific* culmina com o modelo de **arte de interesse público** (grifo nosso), nomeada como tal pela crítica de arte Arlene Raven, mas conceituado de forma mais contundente por Suzanne Lacy sob o título de **novo gênero de arte pública** (grifo nosso), quando em 1993 apresentou o “Culture in Action: New Public Art in Chicago”. O novo gênero de arte pública trata de projetos, programas e eventos que envolvam seu público ou a comunidade, principalmente grupos considerados marginalizados, como participantes ativos na sua concepção e produção, sendo politicamente conscientes. É um gênero de arte ativista e comunitário em espírito, abrangendo diversos modos de expressão e mídias, incluindo, além da pintura e escultura, danças, ambientes, cartazes, vídeos, ações de protesto, ao buscar interseções com questões sociais e políticas.

Poligonal I: o Território do Bem como lócus para o novo gênero de arte pública

A discussão a respeito do novo gênero de arte pública desdobra-se neste trabalho na Poligonal I do município de Vitória (ES).

A denominação por poligonais refere-se a regiões administrativas organizadas pelo Programa Terra Mais Igual, da Prefeitura Municipal de Vitória (ES) para delimitar as áreas com concentração de pobreza, totalizando 15 poligonais em todo o município. No caso particular da Poligonal I, esta se autodenomina Território do Bem pelas oito comunidades que dela fazem parte – Bairro da Penha, Bonfim, Consolação, Engenharia, Jaburu, Floresta, Itararé e São Benedito –, estando localizadas na porção central da ilha de Vitória, e tendo construído suas moradias nas encostas do Morro da Gurigica e do Morro do Jaburu, circundados por importantes avenidas da cidade: Avenida Leitão da Silva, Avenida Vitória, Avenida Marechal Campos e Avenida Maruípe. Possui cerca de 31 mil habitantes, o que corresponde a cerca de quase 10% da população de Vitória.

A autodenominação remete a uma necessidade por parte dos moradores de retirar a visão negativa de favela, do morro, da falta de segurança na tentativa de mostrar para a sociedade e tornar para eles mesmos uma realidade a empreitada de sua transformação social, política, econômica, ideológica.

Diante do contexto apresentado, o novo gênero de arte pública apresenta-se como uma alternativa para a transformação social de seus moradores, em que vários agentes e atores se relacionam de forma a construir um engajamento que resulte na busca do exercício da democracia, cidadania e liberdade e, ao mesmo tempo, cria brechas nas políticas culturais urbanas que se pretendam menos eruditas e mais populares e socializadoras. Segundo Lilian Fessler Vaz e Paola Berenstein Jacques (2006), Bianchini observou que contradições e conflitos surgem ao se tentar equilibrar ofertas culturais de prestígio e eruditas, elitistas, mantendo cidades na lógica da competitividade e aquelas ofertas culturais populares, comunitárias, de grupos marginalizados e de baixa renda.

Assim, falar de arte pública e espaço urbano requer observar como as políticas culturais urbanas se inscrevem de forma a se instituírem como politicamente conscientes e eficientes na garantia da qualidade de vida, da urbanidade e da transformação social e como essas políticas se traduzem e se apresentam espacialmente, por meio dos programas existentes também em regiões marginalizadas socialmente e economicamente. Dessa forma, neste estudo interessam os equipamentos sociais que promovem eventos, cursos, programas, debates e artistas na poligonal 1 do município de Vitória (ES), ao entender que a inclusão dos subúrbios e periferias no mapa dos processos artístico-culturais é um dos pressupostos do novo gênero de arte pública, como assinala Márcia Ferran (2004). Os equipamentos podem ser vistos como lugares de encontro entre artistas e comunidade, trocas de experiências, configurando-se como um território cultural, em que a cultura se coloca como intermediário entre o social e a arte, estimulando na comunidade a construção de coligações em busca da justiça social, além de estimular a construir a apreciação da arte e, quem sabe, o seu fazer como ofício ou profissão e o seu apreciar; a formação de um público apreciador de arte. Esses equipamentos sociais constituem espaços potenciais para a participação na cena artística, permitindo a configuração de redes culturais que se articulam no território, tendo como alguns exemplos o grupo de dança e percussão do Odomodê e o cinema circuito cine Kabeça, constituindo espaços potenciais para a sustentação da arte pública. Essa potência advém da necessidade recíproca entre espaço físico e programação, e que se bem articulados, podem gerar resultados como os já se observam na Poligonal 1, como o prêmio por filmes curta metragem do cine Kabeça; os desenhos Nossa História, realizados por moradores; os artistas que se formam por meio de projetos e programas da Prefeitura Municipal, entre outros.

Os equipamentos sociais no processo de desenvolvimento do novo gênero de arte pública

Denomina-se equipamento social o conjunto de dispositivos necessários a uma ação qualquer, designando todos os mecanismos que contribuem para a melhoria da qualidade de vida da sociedade, considerando, inclusive, atividades, ações que não possuem, necessariamente, materialidade física, edificada. São encontrados nas formas de espaços abertos, como praças, parques, jardim botânico, horto, determinadas ruas importantes no bairro; espaços fechados, como bibliotecas, escolas, centros de referência de assistência social, grupos étnicos, como o Odomodê, cinema, museu, teatro, templo, clubes, unidades de saúde, etc.; programas/ eventos, como feiras comunitárias, apresentações de *hip hop*, cinema na rua, etc.

Para o novo gênero de arte pública interessam aqueles que dialogam diretamente com a arte e a cultura, sendo os Centros de Referência de Assistência Social (CRAS), Projeto Caminhando Juntos (CAJUN), Odomodê, escolas, ruas que dão suporte para eventos e programas, como apresentações de *hip hop*, cinema na rua, etc. aqueles que se encontram na Poligonal 1, como pode se visto na figura 1.

Márcia Ferran (2004) coloca que a inclusão das periferias e subúrbios nos mapa dos processos artístico-culturais ocorre por meio de várias formas de gestão e parceria,

sendo que duas são as principais: festivais, fóruns no contexto de grandes projetos intermunicipais ou nacionais voltados para a espetacularização; ou por meio de projetos sócio-culturais locais mais duradouros e com gestão participativa junto com a comunidade. A autora coloca ainda que a “[...] valorização da cultura como espetáculo se opõe e dificulta a legitimação do potencial do projeto enquanto instrumento de transformação social” (Ferran, 2004:82). É o segundo modelo que interessa para o novo gênero de arte pública.

Numa entrevista ainda na década de 1970, Adailton Medeiros¹⁴² já havia definido o papel da cultura (e por extensão, da arte pública) num bairro de subúrbio:

Virar de cabeça para baixo a vida pacata e conformada dos moradores da região e provar que ali, escondidos, existiam grandes talentos. Era preciso promover positivamente a imagem do bairro, que só aparecia em jornais nas páginas policiais, e atrair recursos através de parcerias com empresas e instituições para manter projetos e, ao mesmo tempo, elevar a qualidade de vida da região [...] O único jeito era mudar de estratégia e usar armas mais humanas para mudar tudo aquilo, as armas da educação e da cultura.” (revista Lona Cultural Carlos Zéfiro, v.1, n.1, p.4) (Ferran, 2004:79);

O que se observa, portanto, é que os equipamentos sociais no contexto da arte pública podem levar à integração social e urbanística, além de possuírem a potência de constituírem núcleos de produção cultural em meio à reapropriação de diversos espaços pela população local. São exemplos o grupo de dança e percussão do centro Odomodê, que se apresentam em diversas situações nos eventos da cidade de Vitória (ES) (figura 2) e o cinema circuito cine Kabeça, que já ganhou prêmios por filmes curta-metragem, apresentações de *hip hop* pelo grupo Virtude Periférica, cuja idealização surgiu de um morador que atualmente possui 24 anos da comunidade Jaburu como forma de conscientizar, por meio de apresentações, a juventude da sua comunidade e também de toda a Poligonal a respeito dos problemas relacionados ao cotidiano da região – tráfico de drogas, gravidez na adolescência, afirmação das origens e do seu espaço social, elemento último este que, como sugerem Lilian Fessler Vaz e Claudia Seldin (2008), ocorre também por meio da adoção de nomes que ressaltam sua localização espacial.

Dessa forma, esses eventos, atividades, ações reverberam a arte pública no espaço urbano, ao constituírem formas de resistência nesse espaço. Essas ações acabam por incentivar seus praticantes a saírem do anonimato, da indiferença, de um processo de auto-desvalorização. Trata-se do diálogo como novos atores e novas formas de ocupação do espaço urbano, ligado à estruturação de equipamentos sociais que priorizam a responsabilidade social.

Interessante dizer que, segundo Francisco Ortega (2001), Hannah Arendt e Michel Foucault já assinalavam em suas obras que a política deveria ser compreendida como uma atividade de experimentação, criação, necessitando para tanto de novas formas

de subjetividade e ação. A arte pública parece, dessa maneira, constituir uma dessas formas de experimentação, uma forma de engajar a participação das pessoas nos assuntos políticos, sociais, e ao mesmo tempo estimular a experiência estética.

Dentro dessa perspectiva, a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (ES) tem por anseio fomentar a ação artística nas regiões periféricas da cidade por meio do Programa Circuito Cultural, que pretende estar presente em todos os bairros do município, levando artistas, atividades para as localidades, promovendo oficinas que possibilitem aos moradores conhecer os fundamentos das manifestações artísticas, e dessa forma permitir trocas de experiências e a formação de um território cultural em uma sociedade que, como afirma a arquiteta Melissa Passamani Boni (2011) da Secretaria de Cultura: “Não há um desejo de cultura”, mas que é abraçada pelas comunidades como uma das poucas formas de lazer, diversão que existem e que não precisam de recursos monetários.

Diferentemente do cine Kabeça, do grupo Virtude Periférica, que se constituem atividades endógenas à comunidade, as atividades do Circuito Cultural são pautadas nas características locais, nas preferências das comunidades, mas são atividades de princípio exógeno.

O fato de serem endógenos ou exógenos não muda uma questão: o aproveitamento dos espaços físicos existentes para suas ações a fim de potencializá-las. Tanto as atividades promovidas pela Secretaria de Cultura, quanto aquelas promovidas pela própria comunidade necessitam desse espaço. A Secretaria de Cultura utiliza os CAJUNs, espaço do Ododomê, escolas, CRAS, praças, ruas. Assim como as ações propostas pela comunidade também as utilizam (figura 3).

Esses espaços se tornam potenciais para a arte pública porque permitem que sejam reapropriados como uma tática que tenta constantemente apostar com os fatos, eventos para transformá-los em ocasiões para a transformação social, articulando os combates com os prazeres cotidianos, reorganizando o espaço urbano (Certeau, 2008).

Nesse sentido, são necessárias políticas culturais urbanas que priorizem esses projetos socioculturais, mas que garanta que a rede social formada pela comunidade e artistas possua um suporte espacial, que é indispensável para a dinâmica da programação das diversas atividades e eventos, afinal, o falar, a expressão precisam de um espaço físico para se realizar, necessitam de um espaço que os evidenciem.

À guisa de conclusões

A partir da exposição realizada, pode-se concluir que o novo gênero de arte pública apresenta-se como uma nova forma de experimentação política e instrumento de transformação social, necessitando para tanto de políticas culturais urbanas que dêem suporte a esse tipo de manifestação artística.

Neste contexto, observa-se que o espaço urbano, e especificamente, os equipamentos sociais tratados neste trabalho, configuram-se como espaços que aperfeiçoam, potencializam as ações desse tipo de manifestação artística, tornando-as mais evidentes, proporcionando maior visibilidade e interação corpo-a-corpo, uma vez que a co-presença é fundamental para qualquer tipo de interação, não podendo ser substituída por formas artificiais de comunicação. Nesse sentido, o espaço físico torna-se essencial para qualquer programação ou forma de expressão.

Referências

Boni, Melissa Passamani. *Os programas e equipamentos da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória*. Entrevista concedida a Agnes Leite Thompson Dantas Ferreira, Vitória, 10 maio 2011.

Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: [1.] artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Ferran, Márcia de N. S. “Atuando na margem: projetos culturais participativos nos subúrbios do Rio e de Paris”. In: Fernandes, Ana; Jacques, Paola Berenstein (Orgs.). *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, ano 2, número especial, 2004, pp.73-95.

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

Ortega, Francisco. “Hannah Arendt, Foucault e a reinvenção do espaço público”. *Revista Trans/Form/Ação*, Marília (SP), n. 24, 200, pp.225-236.

Vaz, Lilian Fessler; Jacques, Paola Berenstein. «Territórios culturais na cidade do Rio de Janeiro». In: Jeudy, Henri Pierre; Jacques Paola Berenstein (Orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006, pp.75-91.

Vaz, Lilian Fessler; Seldin, Claudia. Ações culturais: formas de resistência nos espaços urbanos. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ATIVIDADES E AFETOS, 1., 2008, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/atividadescafetos/trabalhoscompletos.php>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

TENSIONES Y VIRAJES EN EL DIÁLOGO DE LOS MONUMENTOS CONMEMORATIVOS CON LA CIUDAD

Referentes para la discusión a partir del caso de Tunja, Colombia¹⁴³

Julián Andrés Llanos Jaramillo
Universidad de Boyacá, Tunja, Colombia

Los hombres contraen determinadas relaciones sociales que dan al espacio una forma, una función, una significación social (Castells, 1978).

Presentación

Una observación simple y desprevenida de los monumentos conmemorativos¹⁴⁴ ubicados en el espacio público de las ciudades colombianas, motiva no pocos interrogantes: ¿siguen transmitiendo ideas similares a las que pretendieron asignarles quienes los concibieron y emplazaron? ¿Los habitantes los perciben de manera homogénea? ¿Cumplen aún su papel de transmisores de la memoria? ¿Cuál es la conexión de su intencionalidad original con la recepción del público (o los públicos) a quienes llegan sus mensajes? ¿Son objeto de atención por parte de las entidades y organizaciones teóricamente encargadas de cuidarlas? ¿Qué fuerzas, agentes o razones han incidido en el deterioro y la pérdida de muchos de ellos?

Para intentar una aproximación a los caminos sugeridos por las inquietudes formuladas, resulta procedente revisar algunas dinámicas, intervenciones y variaciones que han definido y enmarcan el diálogo entablado entre tales obras, la ciudad y sus pobladores. Naturalmente, el análisis debe circunscribirse a un tiempo y lugar específicos, pues al remitirse la ejemplificación a un contexto puntual, es posible identificar y examinar con mayor precisión determinadas situaciones. A su vez, si éstas son comparadas y contrastadas con particularidades registradas en otras urbes, pueden establecerse

143 Este texto se deriva de la investigación “Memoria y Sentidos: monumentos y esculturas públicas de Tunja y su comunicación con la ciudad”, desarrollada por el autor con el grupo Nodos de la Universidad de Boyacá, Colombia.

144 En este trabajo se emplea dicha denominación para señalar el tipo de piezas sobre las cuales se enfoca la aproximación propuesta. Como es bien conocido, hablar en la actualidad de un solo tipo de arte público es cuando menos arriesgado y equivocado, pues bajo esta categoría se reúnen múltiples expresiones: grafiti, intervenciones efímeras, *performances* y obras conmemorativas. A su vez, entre estas últimas, además de las representaciones escultóricas, es posible distinguir otras variantes (tal es el caso de medallones, murales y placas). En consecuencia, el concepto aquí referido abarca los bustos, las estatuas y los conjuntos monumentales que rinden homenaje a personas o acontecimientos con el propósito original de mantenerlos en la memoria popular (Fernández *et al.*, 1980: 8), y cuya apreciación suele ser posible sin restricción alguna, debido a su emplazamiento permanente en un área pública y de libre circulación.

sincronías y oposiciones que permitan continuar la discusión en torno a la existencia de tendencias, patrones y quizá matrices congruentes en la condición de esa forma tradicional del arte público. Por consiguiente, este trabajo busca esbozar una visión panorámica de dicho proceso comunicativo, como también presentar ejemplos de tres operaciones, denominadas “desconocimiento”, “olvido” y “reapropiación”, de las cuales se encuentran manifestaciones en la ciudad intermedia colombiana de Tunja, y cuya aparición insinúa una aparente dicotomía en los monumentos: aunque conservan su carácter de homenaje y referencia histórica, han caído en una especie de “invisibilización” o “desnaturalización”.

Cambios en la comunicación entre la ciudad, los habitantes y los monumentos.

Tunja, núcleo urbano enclavado en un altiplano sobre la Cordillera de los Andes, con una población cercana a los 200 mil habitantes, registra en los albores del siglo XXI realidades que pueden ser comunes a la mayoría de ciudades del continente: expansión espacial, crecimiento poblacional (si bien éste no ha sido muy elevado), irrupción de la premura en la vida diaria, cambios en los hábitos de sus residentes y reorientaciones de algunas políticas oficiales. Tal estado se contrapone con el existente en la primera mitad del siglo XX (cuando se instaló la mayor parte de las obras de homenaje visibles en la actualidad), pues en aquel entonces, la capital del departamento¹⁴⁵ de Boyacá mantenía un aire de sosiego en su ritmo diario y la presencia del pasado era más acentuada, cualidades favorables para la apreciación e identificación del suceso o del individuo representado en un monumento:

“Es una ciudad dormida para el tráfico [...] aquí no hay congestión de cargamentos, no existe el febril movimiento comercial que agita a otras capitales [...] continúa meditando, recatada, ajena al gran tráfico del mundo [...] apenas si sacude y limpia el polvo y lodo que le arroja a su viejo manto el carro del progreso [...]. Vive absorta en la contemplación de su pasado glorioso [...] Parece estar detenida en el camino del tiempo y sólo está embebida en la contemplación de sus ancestrales triunfos” (Mora, 1939: 250, 251).

De otro lado, la información disponible y accesible no era tan abundante como lo es hoy, profusión generadora de una heterogeneidad de relatos, referentes y coordenadas. Los reconocidos *mass media*, ungidos como pilares cardinales del mundo, conjuntamente con la expansión de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), han facilitado el acceso al conocimiento y han ampliado los horizontes del pensamiento. De manera simultánea, dichas aperturas han propiciado una cercanía con simbolizaciones de distinta proveniencia, de tal suerte que lo local, en gran medida, ha cedido ante dialécticas aglutinantes de códigos híbridos.

El raudal informativo proporcionado por los medios masivos y “avecinado” por las

145 Departamento es el nombre asignado en Colombia a las divisiones territoriales político-administrativas que en otros países son llamadas Provincias o Estados.

TIC, ha contribuido al surgimiento de nuevos arquetipos. Desde tales ensoñaciones se establecen rumbos, pautas de conducta y acciones que señalan diferencias frente a los preceptos y valores plasmados originalmente en las construcciones simbólicas de las obras públicas conmemorativas. En el contexto de un nuevo orden significante de la ciudad, determinado por el comportamiento presuroso de sus pobladores y la amalgama de mensajes, la sociedad contemporánea ha creado otros “monumentos”, tal vez más acoplables a las formas vigentes de interacción social¹⁴⁶.

La velocidad y la superabundancia de narrativas son ingredientes que han creado numerosos imaginarios. Debido a esta fragmentación, los contenidos tradicionales, aquellos habitualmente reproducidos por la historia oficial, han sido objeto de un desmembramiento cuyo efecto se percibe en la dificultad para continuar un relato homogéneo, orientado hacia la validación y dignificación del estamento dominante. Así, los intentos por desarrollar sistemas de sentido compactos e inmodificables, han quedado expuestos al resquebrajamiento causado por una plétora de significantes en permanente agrupamiento, distanciamiento y reunificación. Mediante maniobras diversas (yuxtaposición, injerto o mímesis), los enunciados se tornan escurridizos y volubles, mientras que diversos códigos emergentes suelen posarse sobre elementos procedentes de otras épocas hasta distorsionarlos o llevarlos a perder sus intenciones y funciones primigenias.

Se ha expandido entonces una especie de vorágine semántica. Signos, imágenes y retóricas de variada índole articulan un conjunto absorbente, proponen ejercicios insospechados hasta hace algunos años y enrarecen la aceptación de los principios que en un momento dado gozaron de plena validez y reconocimiento al considerarse como moldeadores de un orden social conveniente. Esto ha conducido, entre otras manifestaciones, a un rompimiento de la linealidad en los discursos concebidos con el ánimo de encumbrar las gestas pretéritas al nivel de “modelos”. Ciertamente, las lecciones referenciadas en los monumentos ya no se sostienen como antaño, cuando el limpio acoplamiento de las páginas históricas permitía exponer una secuencia cronológica, vertical y verosímil, aprovechable con intereses moralizantes.

Incluso en una ciudad intermedia, la posibilidad de acceder a visiones diferentes a las contenidas en los entornos inmediatos -gracias a las redes virtuales de información- ha conducido a la implementación de intereses, expectativas y prácticas que no requieren de la idealizada tradición colectiva, es decir, de esa síntesis de personajes, legados, acontecimientos fundacionales y fragmentos temporales exaltados como espejos y lineamientos. Debido a esos “desplazamientos”, cuando las marcas de la memoria presentes en la malla urbana entablan diálogos con los ciudadanos al convocar elementos históricos y referenciales, las lecturas desplegadas no siempre se enlazan de manera directa con las intenciones narrativas iniciales, pues emerge la mediación de textos que motivan el paso de una figuración a otra.

146 Entre éstos sobresalen, por una parte, el centro comercial, lugar de paso donde el mercado se fusiona con la promesa de la reunión pública y los encuentros estimulantes. De otro lado, el ciberespacio y sus tentáculos, que proporcionan o acercan con pasmosa inmediatez casi todo cuanto se requiere, condición por la cual se les ha conferido el matiz de prodigio omnisciente, una especie de “proeza” digna de culto.

Entonces, la interacción entre el hombre y su entorno está sujeta a múltiples mediaciones. La multidiscursividad imperante ha volatilizado las ficciones referidas a una verdad cohesionada, a la cultura como un todo monolítico o a una historia incontrovertible, pues ahora pululan las concepciones propuestas desde puntos de vista discordes. Tal es el encuadre caracterizador de las ciudades actuales: aglomeraciones de evidente complejidad en cuyo interior se generan congruencias y antagonismos como resultado de la alternancia entre identidades locales, regionales y transnacionales.

En esta consideración es necesario tener presente que la ciudad no es sólo su infraestructura, sino también y sustancialmente, sus pobladores: “La imagen de una ciudad es la gente, el trato humano, la confianza que genera el otro [...] Si esto no existe, la ciudad, por grande y monumental que sea, es un mausoleo, un laberinto, un sitio gótico” (Ángel, 2003: 118). Si sujeto y entorno dialogan en una mutua producción e interpretación de signos, el esquema comunicacional bipolar, cuya propuesta concebía un emisor que transmitía sus mensajes a unos receptores, quienes de forma pasiva los recibían y asimilaban, no es del todo aplicable en el contexto urbano contemporáneo. La ciudad y sus habitantes se engendran y determinan de manera simultánea, conforman nodos, puntos de significación. Son las personas quienes en sus actos comunicativos despliegan procesos de identificación y apropiación que asignan acepciones disímiles a un mismo hito y motivan nuevas connotaciones para la memoria. Al respecto, cabe recordar: “La memoria no es un registro inmutable, homogéneo y predefinido de lo acontecido. La memoria se transforma gracias al juego de reinterpretaciones que desde el presente y en relación con los proyectos del futuro, elaboran los individuos y grupos” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2001: 45).

Por consiguiente, si se pretende trazar un acercamiento a la condición de los monumentos conmemorativos en cuanto a su validez como unidades de memoria y sentido, es preciso abordar el proceso comunicativo establecido por las impresiones, utilizaciones y asimilaciones efectuadas por los ciudadanos alrededor de estos “mobiliarios significativos”. Dicha interacción ha dejado de centrarse en su simple admiración por parte de los destinatarios -como podía ocurrir años atrás, cuando se mostraba y aceptaba un hecho consumado o un nombre laureado- y ha pasado a ser determinada por una diversidad de prácticas potenciadas en torno a las piezas.

En ciudades como Tunja, donde “La quietud y la accesibilidad, dos categorías netamente cívicas, hace tiempo que fueron desbancadas por otras dos categorías productivas, la velocidad y la movilidad” (Alguacil, 2000: 165), estas obras siguen conservando su esencia de testimonios patrióticos y reconocimientos visibles, no obstante, en la comunicación desplegada con su entorno y los pobladores, han sido objeto de profundas transformaciones, o de forma más concreta, han entrado en una especie de “invisibilización” o “desnaturalización”. Ese proceso dialógico está hoy mucho más atravesado por el fenómeno que en términos comunicativos se conoce como ruido¹⁴⁷,

147 Por ruido se entiende todo factor que perturba, confunde o interfiere de algún modo la comunicación. Puede ser interno (por ejemplo, si el receptor no presta atención a lo emitido) o externo (como ocurre en los eventos de distorsiones causadas por anomalías en el ambiente) y aunque aparece en cualquier etapa del proceso, suele observarse con mayor asiduidad en la codificación. Entre sus efectos se cuentan las tergiversaciones, omisiones, redundancias

el cual ha trastocado la lectura de las obras y ha atenuado su fortaleza discursiva implícita. Tal viraje ha sido comentado por Maderuelo:

“La cultura contemporánea pone de moda paradigmas culturales y comportamientos que desbordan los límites de la escultura clásica -y de la experiencia estética convencional- apeándola del pedestal, deslocalizándola y sometiéndola a nuevas tensiones formales y conceptuales” (2007: 206).

Entre estas tensiones y prácticas se encuentran el desconocimiento, el olvido y la re-apropiación.

Desconocimiento

El raudo ritmo de las ciudades modernas obliga a sus pobladores a escoger y conservar sólo unas cuantas imágenes: “Vemos la ciudad que recordamos, o la ciudad que queremos; vemos la ciudad real filtrada y teñida por aquella que llevamos en nuestro interior” (Pérgolis, 1995: 19). Esta selección, efectuada en medio del vértigo y el denso flujo de discursos, conlleva a que los mensajes implícitos en las piezas públicas conmemorativas se tornen difusos y dispersos para la población.

Así ocurre con el Monumento a la Raza. Frente a esta conjunto circulan a diario cientos de transeúntes, pero muy pocos tienen algún conocimiento sobre los personajes tributados¹⁴⁸. Incluso, al estar ubicada en una glorieta, espacio circular destinado a la regulación del tránsito vehicular, suele ser denominada con este nombre técnico. Más insólito aun: en una singular mutación comunicacional -motivada en buena parte por el robo de las leyendas explicativas y la presencia de la escultura de un hombre yacente- el título de la pieza se ha desvirtuado y hay quienes la denominan, con sinceridad y sin incurrir en alardes de humor o picaresca, “monumento a la pereza”.

y pérdidas de información. Así, para el análisis propuesto en este trabajo, los condicionantes relacionados con la inmediatez y la suprainformación, al incidir en las lecturas de los monumentos realizadas por los individuos y propiciar prácticas de desconocimiento, olvido y apropiación, se consideran un componente de ruido en la medida que alteran el diálogo original de las piezas con la ciudad y sus habitantes.

148 El Monumento, elaborado por el colombiano Miguel Sopó en 1964, está compuesto por una mujer de pie y un hombre yacente, figuras talladas en piedra y con un peso aproximado de ocho toneladas. La escultura masculina representa a Aquimín, mientras que la femenina se asocia con su esposa, Adeizagá, aunque según el artista, también puede entenderse como un “símbolo de la sangre aborigen que circula por nuestras venas americanas y que busca su destino” (Banco de la República - Museo de Arte Religioso, 2004: 70). Aquimín fue el último zaque (gran jefe) de los Hunzas, el grupo indígena que a la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI, habitaba el territorio donde hoy se levanta Tunja. La noticia de su boda con Adeizagá, hija de otro importante señor, se recibió con alborozo y motivó numerosos preparativos. Varias delegaciones de los pueblos vecinos se desplazaron hasta el sitio donde se verificaría la unión en medio de una espléndida celebración, movilización vista por los ibéricos como la organización de una insurrección. Entonces, en medio del temor, ante la escasez de armas para hacer frente a la eventual revuelta, decidieron anticiparse. El jefe nativo, uno de los supuestos gestores de la conjura, fue arrestado, y en 1540, en la plaza mayor de Tunja, murió decapitado junto a otros caciques.



Monumento a la Raza, ubicado en la glorieta norte de Tunja.
Fuente: Fotografía del autor, 2009

Este caso insinúa la confusión que puede surgir ante las obras conmemorativas cuando éstas se tornan distantes para sus lectores. El desvanecimiento del “culto” colectivo, teóricamente concomitante con tales representaciones, conlleva a la incompreensión y fragmentación de sus condensaciones retóricas, y propicia la pérdida de sus mensajes en medio de las yuxtaposiciones de la ciudad.

Olvido

Para forjar la historia aceptada -aquellos fastos merecedores de preservación en la memoria colectiva- se han acumulado narrativas que intentan crear una noción de identidad. En la consolidación de ese sentimiento se ha recurrido a los monumentos, recurso destinado a exponer públicamente los personajes o sucesos cuya existencia transmite conductas y principios imitables. Sin embargo, la dinámica urbana ha destinado al olvido a una cantidad considerable de esas moles de mármol, bronce o piedra, a tal punto que en muchos casos, sólo reviven cuando se habla de su desaparición o se evalúa su demolición.

Ante el crecimiento urbanístico, la proliferación de informaciones, la celeridad, el enfrascamiento de las personas en sus círculos inmediatos y el confinamiento de los relatos fundacionales, el pasado tiende a caer en un abandono sistemático. Las memorias materializadas en los monumentos, al portar fragmentos de tradiciones comunes y encerrar referencias a nombres y acciones sobresalientes en su momento, pero cada vez más distantes en el tiempo, son afectadas por esa relegación.

En este orden de ideas, posiblemente sea imposible abarcar la memoria sin ver en el olvido una arista constitutiva de su naturaleza. Tal asociación ha sido sintetizada por Vázquez (1996) al definir a la primera como la facultad destinada a perpetuar y reconstruir lo remoto, en tanto que a la segunda, le otorga el carácter de una sustracción vinculada con esa pretendida retención. En el caso de las obras aquí consideradas, dichas fugas suelen redundar en su aislamiento, e incluso, en su destrucción.

Así sucede en Tunja con el Monumento al Trigo, quizá el testimonio más palmario

del olvido como una variante de las tensiones registradas en el diálogo suscitado entre las representaciones conmemorativas y la ciudad. Los vecinos con más años de residencia en el barrio La Fuente, en cuya área fue erigido, recuerdan su diseño original, conformado por pilastras talladas que cercaban la parcela donde se cultivó este cereal por primera vez en el territorio colombiano. De dichas estructuras, de la alameda circundante y de la placa adornada con altorrelieves de hojas y espigas de la planta e inscrita con los nombres de los españoles integrantes de la expedición encargada de traer las primeras semillas en 1540, solo han quedado ruinas. Tan deplorable deterioro, verificado en el transcurso de medio siglo¹⁴⁹, fue el resultado de varios factores: la actitud pasiva de una ciudadanía indiferente ante los destrozos paulatinos; la acción de la delincuencia, que al robar la placa, los bloques y las lozas de piedra con el fin de obtener réditos económicos por la venta de estos elementos, asestó una herida irreversible al espacio recordatorio; y la inercia de las autoridades encargadas de la vigilancia y el mantenimiento, pues pasaron por alto los continuos daños sin tomar medidas preventivas o correctivas.



Ruinas y espacio dejado por la placa sustraída en el Monumento al Trigo.
Fuente: Fotografía del autor, 2010

Esta conjunción entre la indolencia, la omisión y el desinterés, indica cierto grado de amnesia social. La pérdida de un emblema de la memoria local puede ser un reflejo de la manera como la conciencia masiva ha soslayado un precepto relevante para la coexistencia urbana: la ciudad de hoy es fruto de la de ayer, del mismo modo que los hombres de un momento específico, testifican el legado de sus antecesores.

Reapropiación

Los monumentos, como evidencias orgánicas de nombres y acontecimientos, imprimen una huella semántica en el texto abierto de la ciudad y promueven una comuni-

149

El Monumento, inaugurado el 12 de octubre de 1952, ya exhibía en el año 2000 su notorio menoscabo.

cación abierta con su entorno y la población. En este proceso, sobre su propio cuerpo material, pueden reinscribirse historias diferentes a aquellas que impulsaron su génesis, para convertirse así en punto de partida de nuevos significados.

Los fenómenos modernos ya revisados, relacionados con las metamorfosis sociales influyentes en el habitante ciudadano, han contribuido a disminuir ese halo de magnificencia, acompañante por décadas de las piezas, y han propiciado la atomización de los valores arquetípicos que, en un gran número de casos, sustentaron su surgimiento. Si no se guarda una memoria clara de los eventos y personajes representados -e incluso cuando ésta se conoce, pero se fusiona con otras narraciones- es natural que el acto comunicativo también sufra mutaciones y se distancie de aquel modelo clásico circunscrito a la contemplación del ciudadano. En consecuencia, se da paso a intervenciones y modificaciones directas, ejecutadas por los otrora observadores pasivos, sobre la estructura semántica y formal de las obras.

Tales virajes atestiguan como el cruce -y en algunas oportunidades la pugna- entre tradiciones hereditarias e imaginarios emergentes, configuran “formaciones” que otorgan nuevas acepciones, fuerzas y tésituras. En este sentido, la simbología y el uso de las piezas se renuevan a partir de las lecturas y apropiaciones efectuadas por distintas comunidades en razón de sus necesidades y actividades. En dicha “asignación de funciones”, los monumentos son reescritos, procedimiento del cual surgen señales denotativas -o al menos insinuantes- de los giros, enlaces y tensiones de la sociedad. De tal forma, asumen la condición de lienzos del lenguaje social.

En Tunja, tal naturaleza se descubre en diversas formas de reapropiación. Quizá la más recurrente sea la inscripción de grafiti y otros grafismos similares, tales como el *stencil* (plantillas de figuras) y los *tags* (firmas) sobre las obras. Estas trazas caligráficas hacen que la representación deje de ser una (la concebida por el artista y los gestores de la iniciativa) y se asemeje a un elemento-huella con varios niveles de textualidad. Esto ocurre en una gran cantidad de casos, por ejemplo, los bustos del prócer de la Independencia colombiana, Antonio Ricaurte, y del religioso fundador de la Sociedad de Jesús, Ignacio de Loyola. Tal procedimiento, entendible como una citación de unidades opuestas, indica una fractura en la linealidad del discurso adjudicado originalmente, ya que mediante esta práctica, los conjuntos simbólicos “permiten una doble lectura, pues por elipsis transmiten y evocan sus antiguas relaciones [...] pero en la confluencia y en el choque con los diversos elementos que se dan cita en la superficie [...] emerge un nuevo sentido.” (Xibille, 1995: 275).

El busto de San Ignacio también sugiere otra posibilidad: las TIC han favorecido una especie de “libertad de acceso” a un dilatado cuerpo de fuentes que pueden integrar los contenidos de las inscripciones. En efecto, el grafismo plasmado en la parte trasera del pedestal fue elaborado a partir de una imagen tomada de Internet, la cual, tras ser retocada por su creador mediante un *software* gráfico, fue trasladada a la plantilla. Ahora bien, esos ajustes no se incorporaron con el fin de particularizar la figura, es decir, de otorgarle rasgos específicos destinados a evidenciar su posible pertenencia a una causa exclusivamente local. El rostro femenino y la poco legible leyenda “mujeres arriba”, conforman una narrativa asociable con las expresiones reivindicatorias de la mujer, observables en distintos lugares. Así, el modelo que sirve de base al *stencil*, al provenir de la red, puede ser empleado tanto en Tunja como en otra ciudad con un propósito discursivo semejante, o también es factible recurrir a su apropiación para elaborar expresiones no vinculadas con el posible objetivo aquí perceptible.



Grafiti y tags en el pedestal del busto de Antonio Ricaurte
Fuente: Fotografía del autor, 2009



Stencil y tags en el pedestal del busto de San Ignacio de Loyola
Fuente: Fotografía del autor, 2010

Para algunas personas, estas huellas son manifestaciones válidas, el conducto empleado por determinados sectores -en especial juveniles- para visibilizarse. Incluso, si se toma el concepto de Bourriaud (2006), quien define al arte contemporáneo como un quehacer que produce relaciones con el mundo mediante la ayuda de diferentes objetos, aparecerán voces interesadas en otorgarle el carácter de nueva tendencia artística.

En relación con las motivaciones impulsadoras de la práctica, probablemente junto a las eventuales preocupaciones estéticas fluctúe un tácito cuestionamiento hacia un establecimiento que, al no ser respetable ni sinónimo de autoridad para los autores de los dibujos, puede ser desafiado o controvertido mediante estas muestras.

Tal variante de la apropiación, esa fisura insertada en la proyectada armonía del objeto, indica una dinámica contestataria -irreverente para algunas sensibilidades y grosera según la óptica de otras- y esboza como las lecciones de nacionalidad emitidas y multiplicadas por los formatos conmemorativos, pueden resultar ajenas para algunos grupos sociales. Ciertamente, estas alteraciones plantean la posibilidad de que la noción de nacionalidad, en apariencia revestida de una pétreca cohesión, registre hendiduras. No debe olvidarse su singular armazón: a pesar de ser diseñada desde arriba, solo es posible comprenderla cuando se contempla “tal como es vista no por los gobiernos y los portavoces y activistas de movimientos nacionalistas (o no nacionalistas), sino por las personas normales y corrientes que son objeto de los actos y la propaganda de aquellos” (Hobsbawm, 1992: 18, 19).

El teórico alemán Sven Spieker propuso una sugestiva figura para referirse a una clase emergente de esculturas emplazadas en lugares públicos: los “monumentos por injerto” (*grafted monument*). Su interés radica en la conexión socio-estética, o en otras palabras, en su asimilación y transformación por parte de los individuos. Probablemente en Tunja no exista un proyecto programático destinado a concebir y consolidar este tipo de abstracciones, pero la proliferación de grafismos que al trasplantarse a las piezas del tejido laudatorio propician en éstas una modificación considerable, puede ser traducible como un dispositivo de apropiación incorporado por colectividades interesadas en exteriorizar su existencia, con lo cual se vislumbraría cierta conexión con la mencionada categoría. En efecto, los grafismos señalados no pretenden describir enseñanzas de manera grandilocuente, pues recurren a una exhibición de la acción, a una manipulación orientada a visibilizar la marca injertada.

Entonces, sobre la superficie de los monumentos conmemorativos se recrean signos alternativos que restituyen imaginarios heterogéneos y dan cuenta de una fusión semejante a un palimpsesto. Por medio de esta comunicación, se resignifican permanentemente los mensajes transmitidos por esos “depósitos de la herencia”. Dicha práctica, llamada por Richard (2000) “practicar la memoria”, podría entenderse como un procedimiento en que “la materialidad histórica de la ciudad sufre una fuerte devaluación: su ‘cuerpo-espacio’ pierde peso en función del nuevo valor” (Martín Barbero, 1994: 50).

Reflexiones finales para continuar la discusión

Las ejemplificaciones presentadas indican la condición antinómica latente en los monumentos conmemorativos emplazados en áreas públicas de Tunja, situación posiblemente compartida por otras ciudades intermedias del país e incluso del continente. No sería aventurado comentar que en una sociedad signada por el tránsito de narrativas, dichas piezas han dejado de transmitir sus mensajes en consonancia con aquel circuito comunicativo convencional establecido a partir de una emisión unidireccional de la información, aunque tampoco sería desacertado acotar que los habitantes aún recurren a ellas como referencia para la realización de algunas de sus rutinas, y en este acercamiento pragmático, reciben apuntes de historia e identidad. Se percibe una dicotomía en la funcionalidad actual de estas formas consagradas al homenaje: conservan una propiedad emblemática como instrumentos de conmemo-

ración, pero su relación dialógica con los “receptores” se ha trastocado. Su carácter de tributo persiste y es reconocible, pero en contraste, sus metáforas y valores han experimentado una inocultable disgregación. Aquellos objetivos moldeadores que albergaban, no guardan plena concordancia con los anhelos, expectativas y ritmos del habitante promedio ciudadano, como tal vez sí ocurría en décadas pasadas. Podría decirse lo siguiente: en las representaciones subsiste su naturaleza de ancla histórica y panegirista, pero ya no son equiparadas con hitos que propician la adopción de modelos y comportamientos.

En su diálogo con el entorno y los ciudadanos, tales expresiones han experimentado una desfiguración definida por diversas operaciones: carencia de hogar (se les ha olvidado, reducido a ruinas o son víctimas de la desatención); descontextualización e irreferenciación (suelen quedar sin leyendas explicativas y ensombrecidas por el desconocimiento de la historia que entrañan), y desplazamiento funcional (son reapropiadas y usadas como vehículos de textos opuestos a sus mensajes primarios).

El recorrido seguido proporciona pautas que ayudan a responder, y en especial a continuar explorando, las preguntas formuladas en el comienzo. Ciertamente, las aproximaciones presentadas plantean cuestiones adicionales: ¿los monumentos conmemorativos *se imponen, se hibridan o ceden ante los nuevos relatos*? ¿Se sigue viendo en ellos alusiones a pensamientos y conductas imitables? ¿Cómo lograr una compaginación, dentro del contexto contemporáneo, entre la estética de estas obras, su narrativa, el crecimiento urbano y los incesantes virajes culturales? Las reflexiones en torno a la evolución de las dinámicas, los imaginarios y la fisonomía espacial de las ciudades de nuestros días, pueden conferir luces en la identificación del valor y la vigencia de estos mecanismos referenciales.

Si la virtualidad del ciberespacio, la pluralidad discursiva y las imbricaciones mediáticas han instaurado en las urbes un torrente de velocidad, las lecciones de los monumentos tradicionales podrían servir para pensar la historia venidera más allá del roce de los dedos sobre el control remoto, el teclado o la pantalla digital. Frente a la inmediatez, el instante y el vértigo, estas abstracciones tal vez sean recursos valiosos para percibir a la sociedad como una red cuyas fibras vienen tejiéndose desde hace mucho tiempo. No debe perderse de vista que, “la memoria no restituye el pasado ni tampoco lo reproduce: la memoria no deja ver más que el presente del pasado” (Battiti, 2007: 311).

Referências

- Ángel, José Guillermo, *Comunicación, espacios y ciudad*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2003.
- Banco de la República - Museo de Arte Religioso, *Miguel Sópó D.: Escultor. Vida y obra*, Bogotá, Editorial Visuales DAR, 2004.
- Battiti, Florencia, "Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura", en: Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, 2007.
- Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Castells, Manuel, *La cuestión urbana: el debate sobre la teoría del espacio*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Francisco, Mora, "Discurso pronunciado por el señor presidente del Centro de Historia R.P. Fray F. Mora Díaz, en la sesión solemne del 8 de agosto de 1939", en: *Repertorio Boyacense*, Tunja, vol. 15, n^{os} 114 - 116, 1939, pp. 248-251.
- Fernández, Javier, Mercedes, Miguel, González, María Jesús, *La memoria impuesta*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1980.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Julio, Alguacil, "Ciudad, ciudadanía y democracia urbana", en: *Documentación Social: Revista de Estudios sociales y de Sociología aplicada*, Logroño, n^o 119, 2000, pp. 157-178.
- Maderuelo, Javier, "La función del arte público", 2007, en: <http://www.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/09/11/a-01496550.htm>
- Martín Barbero, Jesús, "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación", en: Universidad de Antioquia (Ed.), *Ciudad y cultura. Memoria, identidad y comunicación. VII Congreso de Antropología en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1994, pp. 47-66.
- Ministerio de Cultura de Colombia, *Plan decenal nacional de cultura 2001-2010. Campo de la creación y la memoria*, Bogotá, Cargraphics, 2001.
- Pérgolis, Juan Carlos, *Las otras ciudades*, Bogotá, Universidad Nacional, 1995.
- Richard, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Rojo, 2000.
- Vázquez, Manuel, *Ciudad de la memoria: infancia de Walter Benjamin*, Valencia: Novatores, 1996.
- Xibille, Jaime, *La situación posmoderna del arte urbano*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia - Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.

A ARTE PÚBLICA NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS:

O papel do poder público na política de construção de um acervo de arte pública

Maria de Lourdes Pires – Lú Pires

Artista plástica / coordenadora da COMAP – IPUF

Jeanine Mara Tavares

Arquiteta e urbanista / Suplente da COMAP – IPUF

Antecedentes:

Florianópolis, Capital do Estado de Santa Catarina, por localizar-se predominantemente dentro da Ilha de Santa Catarina e pelas suas peculiaridades geográficas, históricas e ambientais, possui uma rica paisagem natural e cultural que, aliada as recentes propostas de “cidade criativa e de inovação” complementa sua notoriedade como uma das capitais pioneiras no que diz respeito à adoção de políticas públicas para inserção de obras de arte no espaço público. Nas últimas décadas, o município alcançou no cenário nacional e internacional pela atratividade que exerce, resultando num forte dinamismo no setor turístico e grande expansão populacional.

Na atipicidade desta nova dinâmica ressalta-se que há mais de 21 anos, Florianópolis dispõe de uma legislação urbanística de incentivo à implantação de obras de arte que vem, através do esforço institucional, buscado se aperfeiçoar com o apoio de artistas, entidades públicas e empresariais. Intensamente procurada como destino residencial e de produção artístico – literária, Florianópolis, detentora de uma invejável qualidade de vida pelo patrimônio ambiental presente no dia-a-dia dos seus moradores, vislumbrou a perspectiva fértil de espaço propício no campo das manifestações artísticas há 22 anos atrás quando um movimento liderado por artistas plásticos locais deu os primeiros passos para a estruturação de uma lei específica tratando do tema Arte Pública. Tal proposta objetivava a qualificação estética da cidade, a acessibilidade da população às obras de artistas consagrados, a educação popular através da arte, além da agregação de valor cultural ao edifício construído e à própria paisagem urbana. Em 1989 foi aprovado a Lei Municipal nº 3.255/89 que incentivava a inserção de obras de arte (pinturas murais e esculturas) nos edifícios, mediante concessão de benefício de acréscimo de 2% (dois por cento) nos índices construtivos. No ano seguinte foi criado o Decreto Municipal nº 152/1990, que regulamentou a “Comissão de Análise e Julgamento das Obras de Arte nas Edificações”, formada por três membros, ficando a coordenação e a administração dos trabalhos com o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF. Em 30 de maio de 1990, foi aprovado o primeiro projeto de obra de arte implantado na edificação nos termos legais previstos. Destaca-se que a estrutura organizacional deste período, contava com uma comissão isenta de interferências políticas e de diretrizes que orien-

tassem seus trabalhos no momento da análise. Constatava-se o evidente interesse de empreendedores no benefício de acréscimo propiciado pela inserção da obra de arte ao projeto do edifício numa fase em que o crescimento imobiliário em Florianópolis era notável. Como resultado desses primeiros anos de existência da Lei, a cidade viu surgir trabalhos que não qualificavam o espaço público, contrariando totalmente os objetivos que justificaram a sua criação. Em 1997, com a aprovação do Plano Diretor do Distrito Sede, a Lei 3255/90 foi revogada e um artigo específico tratando sobre a matéria foi incorporado à Lei Complementar nº 001/97¹⁵⁰. Até este período a maior alteração realizada foi no número de representantes na Comissão, que de três passaram para sete incluindo: IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis; UFSC /DAU - Universidade Federal de Santa Catarina; UDESC / CEART – Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina; IAB/SC – Instituto de Arquitetos do Brasil / Santa Catarina; AAPLASC – Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina; ACAP – Associação Catarinense dos Artistas Plásticos; e FCFFC – Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes.

Em 2002, a Comissão passou a ampliar suas funções, organizando seminários para debater a amplitude da Lei na configuração da paisagem urbana e seu reatamento na gestão municipal e adequando instrumentos de análise visando garantir a qualidade do acervo que estava sendo criado através deste incentivo. Foram realizados três seminários com as seguintes propostas de discussões: 1º Seminário, em 2003, “Arte Pública e Gestão Municipal na Cidade de Florianópolis”, tendo como objetivo debater a amplitude da Lei Complementar nº 001/97 e a configuração da paisagem urbana; avaliar a contribuição efetiva da Lei no campo artístico e a possibilidade de ampliação deste mercado de trabalho e garantir a qualidade estética das obras a serem executadas através do incentivo concedido por Lei. Como resultado, surgiu a proposta de nomenclatura “COMAP”, ou Comissão Municipal de Arte Pública, cuja competência, além do julgamento de obras de arte nas edificações passou também a organizar os seminários para a discussão da lei. No 1º Seminário também foram estabelecidas reflexões sobre a cidade, a arte pública e as obras de arte, concluindo-se que: “a cidade deve ser vista como um grande museu a céu aberto, território de experimentos estéti-

150 - Das obras de arte nas edificações, Art. 81 - As edificações contempladas com obras de arte, respeitados os demais limites de ocupação, poderão beneficiar-se com um acréscimo de 2% (dois por cento) nos seus índices de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, desde que as obras de arte mencionadas sejam: - situadas nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação, de modo a serem observadas pelos transeuntes; - originais, não se constituindo em reprodução ou réplica; - compatíveis com a estética do projeto arquitetônico e obedeçam as normas de comunicação visual em vigor; parte integrante da obra arquitetônica, de modo que não possam ser removidas, deslocadas ou substituídas; executadas com materiais de alta durabilidade, acompanhando a vida útil da edificação; adotados os critérios de segurança para garantir sua estabilidade; compatíveis com a livre circulação de pedestres e não diminuam as áreas de estacionamento. As obras de arte de que trata este artigo são pinturas, painéis, relevos e esculturas. As dimensões mínimas de pinturas, painéis e relevos serão de 2,50m (dois metros e cinquenta centímetros) de altura por 4,00m (quatro metros) de largura; e a volumetria mínima para esculturas será de 2,00m² (dois metros quadrados) de base por 2,50m (dois metros e cinquenta centímetros) de altura.

§3o - A aprovação dos projetos de obras de arte será feita por uma comissão a ser definida em regulamento, no prazo máximo de 90 (noventa) dias após a data de publicação desta lei, ouvido o SEPHAN quando se tratar de edificações de interesse histórico / arquitetônico, ou situar-se na vizinhança desta. O “habite-se” da edificação somente será concedido após a conclusão da obra de arte.

cos, formais e conceituais; local de exercício da crítica política”; “a Arte Pública pode educar esteticamente, humanizar a cidade, dotar de caráter e identidade os lugares, reinventar a paisagem; criar signos; ser tratada como patrimônio público”; e “as obras de arte devem qualificar a paisagem urbana; provocar empatia e estranhamento, trazer o inusitado; garantir a identidade, criar novos monumentos da cultura popular; evitar o anedótico e o decorativismo; desenhar lugares, reinventar paisagens, propor novos referentes para os sítios histórico, e otimizar dinâmicas sociais em áreas degradadas.” Desde então, tornou-se consenso que toda a produção local, próxima aos conceitos e aos paradigmas pertinentes ao campo da Arte Pública, constitui-se patrimônio cultural do município, devendo, portanto, ser sistematizada e preservada. No ano de 2006, foi realizado o 2º Seminário, “Arte Pública e Plano Diretor Participativo”, que tinha como objetivo dar visibilidade às estratégias de ação relativas ao tema, definindo diretrizes sobre arte pública vinculada ao processo de planejamento urbano no “Plano Diretor Participativo”, desenvolvendo ações que fomentem a participação de uma Lei específica para Arte Pública; implantando novas políticas de gestão para a Arte Pública no contexto do espaço urbano da cidade e sistematizando informações do acervo existente. O 3º Seminário foi realizado em 2008, (“Arte Pública e Plano Diretor Participativo”) e tinha como objetivo discutir a nova proposta de lei resultante das contribuições dos dois Seminários anteriores. A proposta preliminar vem, desde então, sofrendo sucessivos aperfeiçoamentos objetivando sua incorporação ao Projeto de Lei do Plano Diretor. Nos últimos anos a Comissão tem centrado seus esforços no aprimoramento da aplicabilidade da Lei em vigor: primeiramente através da conscientização de empresários e artistas para sua responsabilidade social. Ao conceituar este acervo como patrimônio coletivo, passou-se a estabelecer novos critérios para melhor qualificar as obras no espaço público, já que a Comissão tem o entendimento de que toda obra inserida nas edificações passa a compor o acervo de “Arte Pública do Município de Florianópolis” e que, portanto, são de sua responsabilidade estabelecer diretrizes e zelar pela qualidade deste acervo. Em segundo lugar, pela especial atenção dada à interação entre a obra, a edificação e o entorno: a obra deve qualificar a paisagem urbana e estabelecer um diálogo com a edificação na qual está inserida, compondo uma unidade estética. Como terceiro ponto, a Comissão tem procurado selecionar obras que se inscrevam dentro da trajetória poética do respectivo artista. A obra do artista, desenvolvida nas diferentes escalas e suportes, deverá estar coerente com a proposta apresentada para compor o acervo de Arte Pública, de forma a configurar um testemunho da pesquisa conceitual e formal que seu criador vem desenvolvendo a partir de seu trabalho de ateliê. Por último, cabe esclarecer que a Comissão não se opõe as propostas de jovens artistas ou autodidatas, desde que atendam aos princípios criteriosos por ela adotados, no sentido de qualificar o espaço público e criar um acervo de Arte Pública, o que subentende uma trajetória de pesquisa e a inserção profissional no campo das artes plásticas.

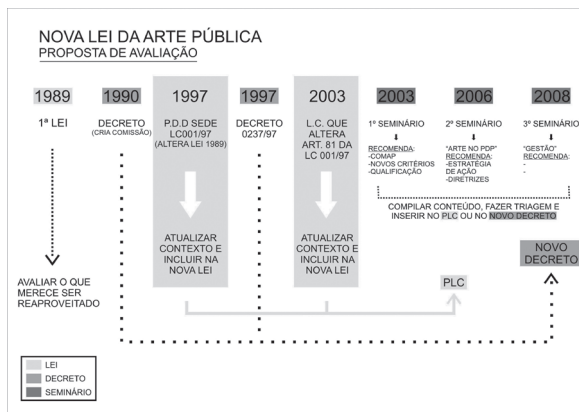
O Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF é o órgão responsável pela administração dos trabalhos da COMAP e pela liberação de pareceres de aprovação; pelo arquivamento dos projetos e levantamento fotográfico das obras aprovadas; pelo atendi-

mento ao público (artistas, empresários, estudantes de Arte, Arquitetura e público em geral); pela organização e realização dos Seminários de Arte Pública; pela fiscalização das obras de arte para liberação do “Habite-se. Por outro lado a empresa construtora beneficiária de 2% nos índices construtivos de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, fica responsável pela contratação do artista e pela instalação da obra de arte de acordo com o projeto aprovado pela COMAP¹⁵¹. O artista, para participar do processo, deve apresentar um currículo com sua trajetória artística específica e respectiva linguagem poética. A obra de arte apresentada deverá possuir caráter permanente, material de qualidade, segurança e dimensões de visibilidade pública. O artista tem como responsabilidade inserir a sua obra de uma forma que venha a contribuir para a qualificação do espaço público de entorno. A Comissão deliberará sempre com a presença de, no mínimo, cinco representantes, que terão as seguintes atribuições: analisar e julgar e emitir pareceres dos projetos apresentados; emitir parecer para a Prefeitura Municipal sobre projetos de intervenção artístico-cultural e paisagístico em logradouros públicos e para as demais instituições que visem à melhoria da imagem urbana da cidade. O “Habite-se” da edificação somente será fornecido após a implantação da obra de arte na respectiva edificação. Para obtenção do “Habite-se”, a empresa requerente deverá encaminhar um ofício ao IPUF, solicitando a fiscalização da obra de arte. A obra é fiscalizada pela coordenadora da Comissão que, se estiver de acordo com o projeto aprovado, é liberada. A empresa construtora, depois da concessão do “Habite-se”, entrega a obra de arte ao condomínio, o qual deverá firmar um termo de compromisso com a Prefeitura responsabilizando-se pela manutenção e pela integridade da obra de arte, assim como pelos reparos e / ou restaurações que forem necessários durante o período de vida útil da edificação. De acordo com a Lei Complementar nº 001/97, a obra de arte deverá ser mantida segundo o projeto aprovado. Sua substituição, remoção ou falta de manutenção será cobrada da empresa construtora ou condomínio com uma multa igual à área acrescida na edificação, multiplicada pelo CUB (Custo Unitário Básico) vigente. De 1990 até os dias de hoje, foram aprovados 220 projetos de obra de arte, de 37 artistas. Com os novos critérios adotados a partir do 1º Seminário, foi possível estabelecer um melhor diálogo com os artistas e as construtoras. Conseguiu-se avançar no sentido de que as obras de arte passaram a tomar outros espaços, não se limitando à área da edificação. Os monumentos escultóricos passaram a ser substituídos por trabalhos que dialogavam com a arquitetura e o entorno, destacando-se também a realização de uma nova forma de inserir obras no espaço público a partir do seu caráter lúdico, saindo da edificação para calçadas, muros e atingindo a praça e a percepção popular.

151 - Os projetos de Obras de Arte, para serem analisados pela Comissão deverão possuir: Memorial descritivo contendo:, localização da Obra e Arte, incluindo logradouro e/ou edifício; conceito desta Obra de Arte; descrição do material a ser empregado (suporte, cores e outras) e do modo de execução; dimensões da Obra de Arte; autor da Obra de Arte, com seu curriculum vitae, sucinto; autor do projeto arquitetônico;g) responsável técnico pela execução da Obra de Arte. Planta de situação do imóvel, com o nome das ruas ou avenidas correspondentes; Planta do pavimento térreo do Projeto Arquitetônico, indicando a Obra de Arte e os demais elementos construídos, especialmente acessos públicos, aberturas, rampas e escadas; Desenho de uma fachada, uma elevação ou corte mostrando a Obra de Arte;

Maquete em escala compatível, quando tratar-se de elemento tridimensional. Duas (02) fotos coloridas da Obra de Arte ou da Maquete;

O papel do poder público na política de construção de um acervo de arte pública



“Gráfico do histórico proposta de lei - (1990/2010)”
Cidade de Florianópolis

Construção de uma nova proposta

A nova proposta de Lei específica para inserção de Arte pública em espaços públicos configura sua importância pelos seguintes princípios a seguir:

1º - **Reconhecimento da existência de um acervo de arte pública:** a nova proposta de lei reitera a COMAP como um órgão colegiado de caráter deliberativo vinculado ao IPUF /PMF, com o objetivo de tratar sobre a inserção de arte em espaços públicos ou privados e de propor políticas para a arte pública municipal. Quando aprovada representará a vitória de uma trajetória iniciada há quase 22 anos, cujo tema se mantém presente no espaço urbano de Florianópolis através de mais de 230 obras de arte já inseridas no cenário da cidade.

2º - **Integração do conceito de “arte à” “paisagem”:** a nova proposta de Lei dá competência à COMAP para analisar e emitir parecer sobre projetos de intervenção artístico-cultural e paisagístico em espaços públicos municipais, reconhecendo que toda inserção de arte provoca mudança no cenário pré-existente, devendo, portanto, ser objeto de ação responsável e zelosa. Ao atribuir à coordenação da COMAP ao IPUF, está-se diretamente associando-a ao processo de planejamento sócio-ambiental da cidade, ampliando o conceito pontual de arte e expandindo-o ao contexto da paisagem urbana, aspecto amplamente discutido dentro do Plano Diretor Participativo da cidade de Florianópolis em função das qualidades naturais e culturais da Ilha de Santa Catarina, que inclusive a credenciam ao título de Reserva da Biosfera Urbana.

3º - **Contribuição na qualificação dos espaços públicos e na imagem urbana de Florianópolis:** a nova proposta de Lei traz como critérios balizadores da análise de julgamento do projeto de arte pública o atendimento a quesitos importantes relativos à nova inserção artística, destacando-se: o caráter inovador; a contribuição ao acervo de arte pública municipal; a criação de um marco visual, a interação com a edificação, e o entorno, o espaço público e a paisagem urbana, a ampla visibilidade diurna e noturna da obra na paisagem; a durabilidade e permanência estável, segura e de qualidade no ambiente urbano.



“Obra de arte pública do artista plástico Antônio Rozicki
- 1995”
Acervo - IPUF

4° - Viabilização da implantação de obras de arte nas Áreas de Preservação Cultural previstas no Plano Diretor: a nova proposta de Lei respeita os termos legais em vigor desde 1985, referentes às Áreas de Preservação Cultural (APC) de Florianópolis definidas como áreas de zoneamento especial, objetivando resguardar as paisagens de conjuntos históricos arquitetônicos (tombados ou não), paisagens cultural (exemplificadas pelas várias vilas pesqueiras da Ilha) e dos inúmeros sítios arqueológicos existentes, objetivando a preservação de sua autenticidade e originalidade no contexto histórico municipal. Para tanto a inserção de arte pública de qualquer natureza (painéis, esculturas, outros) e permanência (efêmeros ou permanentes) deverão ser re-

gulamentados de acordo com análise específica à sua adequabilidade ou não, bem como quanto à sua dimensão, abrangência e não interferência à visibilidade do contexto a preservar. Tal análise em alguns casos, requerirá a consulta ao órgão estadual e federal de preservação cultural, objetivando o endosso de aprovação à proposta apresentada. Ressalta-se, entretanto, que uma ação inovadora junto a um conjunto ou tecido histórico, pode trazer em seu bojo, uma grande contribuição de revitalização sócio-ambiental pelo caráter inovador e atratividade que poderá exercer junto a tais sítios histórico culturais merecendo, portanto um detalhado aprofundamento quanto aos possíveis impactos positivos e negativos que gerará uma futura inserção no ambiente específico, requerendo um capítulo especial na nova lei.

5°-Ampliação da abrangência aplicativa para todos os espaços públicos do território municipal: a nova proposta de Lei consolida a aplicação da lei específica para todo o município de Florianópolis, que hoje se encontra sob a égide de dois Planos Diretores distintos: o Plano Diretor dos Balneários (Lei 2193/85) e o Plano Diretor Distrito Sede (Lei complementar 001/97), cuja área de abrangência é diferente nos dois casos. Utiliza-se por similaridade os termos da Lei mais atualizada (aplicada ao centro de Florianópolis e adjacências), à área dos outros onze distritos municipais (referente às áreas Balneários da Ilha de Santa Catarina), o que se reveste de fragilidade legal a ser adequada na presente proposta.

6°-Socialização da cultura artística: a nova proposta de Lei, acatando as diretrizes extraídas dos seminários realizados em 2003, 2006 e 2008, procura deselitizar à arte de galerias e seletividade de manifestações artísticas, algumas vezes momentaneamente tendenciosas e desestimuladoras de formação de massa crítica da população. Propõe dar visibilidade às inovadoras e qualificadas manifestações de arte no espaço urbano e público da cidade, através de uma eloquente inserção artística de (e para) todas as classes sociais num espetáculo constante de estímulo público criativo. Tal princípio aparece no escopo da Lei quando atribui competência a COMAP de estabelecer políticas de Arte Pública para o município bem como a forma de disseminá-las.



“Obra de arte pública do artista plástico Janga – 2000”
Acervo - IPUF

7° - Estímulo à percepção e educação estética da população: a nova proposta de Lei, de forma complementar e intrinsecamente vinculada ao princípio anterior, busca de forma abrangente sensibilizar o olhar e a leitura do cidadão para sua paisagem de entorno. Não só para o seu desenvolvimento intelectual através da percepção, do questionamento, do estranhamento ou da curiosidade pela arte pública, mas acima de tudo pela consequência resultante do fazer criativo, bem como pelo dever de cada qual com o patrimônio público. A Ilha de Santa Catarina apresenta mais de 60% do seu território em área de preservação natural ou cultural, e este patrimônio público deve ser resguardado com responsabilidade e criatividade nos dias atuais, mormente por se constituir numa das fontes econômicas municipais, o turismo. Nesse contexto, a Arte Pública certamente poderá agregar grande contribuição junto à formação do cidadão local de uma forma lúdica, inovadora, criativa e de configuração de uma estética qualificada. A estrutura organizacional da COMAP vinculada ao órgão de planejamento urbano e a toda a estrutura administrativa municipal, incluindo Secretaria Municipal de Educação, Fundação Cultural de Florianópolis, Secretarias de Desenvolvimento Social, Secretaria Municipal de Turismo, dentre outras, é facilitadora do desenvolvimento de ações integradas de forma pró-ativa neste contexto.

8° - Dinamização socioeconômica do mercado de arte: a nova proposta de Lei traz oportunidades de geração de renda, além de profissionalização ao trabalho de artistas plásticos, curadores, dentre outros e serve de referência a motivação e inspiração de estudantes de artes e arquitetura das faculdades locais. Em paralelo cria uma rede de possíveis negócios vinculados a divulgação e comercialização no mercado de arte, expandindo clientela através da promoção de eventos de caráter público, vinculados



“Obra de arte pública da artista plástica Giovana Zimmermann – 2008”
Acervo - IPUF

às tendências culturais e turísticas do calendário local. Para isso ocorrer é de fundamental importância além do amparo legal, a perenidade das ações estratégicas e administrativas envolvendo o tema, contando com a parceria das entidades afins e do apoio logístico institucional e privado as iniciativas que vem ocorrendo e planejadas no âmbito da COMAP, previstos legalmente como sua competência. O desenvolvimento sócio-econômico da atividade de Arte Pública vem coroar e dar sustentabilidade ao movimento iniciado por artistas locais na década de 80, que pleiteavam espaço público para manifestações artísticas.

9° - Regramento legal para gestão da Arte Pública municipal: a nova proposta de Lei, ao sustentar legalmente o processo, dá credibilidade pública ao mesmo evidenciando a natureza, as competências, a

composição e estrutura organizacional da COMAP, além de criar regras para o cadastro e habilitação dos artistas, de definir o conteúdo mínimo de processos referentes a projetos de obra de arte e sua clara tramitação nos órgãos públicos municipais, de dar publicidade aos critérios de avaliação dos projetos apresentados e de definir responsabilidades sobre a instalação e manutenção das obras de arte. Tal proposta vem sendo formatada por texto juridicamente analisado que embasará a tramitação de um projeto de lei específico, de autoria do Executivo Municipal a ser encaminhada à Câmara de Vereadores para análise, aperfeiçoamento e aprovação. Alguns aspectos da proposta de Lei deverão ser regulamentados por decreto assinado pelo Prefeito Municipal, que serão complementados por um regimento interno da COMAP, atualizando e adaptando funcionalmente os termos legais à realidade operacional dos assuntos envolvendo Arte Pública.

10°-Viabilização de um fundo cultural municipal de Arte Pública: a nova proposta de lei inclui ainda a criação de um fundo municipal de Arte Pública, cuja implementação, facilitará a viabilização de concursos públicos de arte em espaços urbanos municipais, a promoção de eventos artísticos, a publicação de material informativo e de conscientização pedagógica à população local, a criação de roteiros de visita pública a ateliês de arte, a realização de oficinas itinerantes de arte com caráter gratuito, a inserção de obra de arte em locais socialmente desfavorecidos e a divulgação ampla das atividades em desenvolvimento. O fundo municipal de Arte Pública tem merecido aprofundamento propositivo pela natureza de sua criação e pela sutileza por envolver recursos financeiros e sua aplicação na esfera de competência administrativa da Prefeitura Municipal, o que vem sendo discutido com a Procuradoria Geral do Município e outros órgãos afins.

Considerações finais:

Estes dez princípios básicos vêm se consolidando em sucessivos debates junto aos agentes envolvidos e são resultado dos três seminários realizados em 2003, 2006 e 2008, das reuniões quinzenais com a Comissão de Arte Pública e da avaliação de resultados advindos da Lei em vigor, bastante desatualizada perante o contexto atual no município de Florianópolis. As conseqüências da desatualização da referida Lei e o “engessamento” decorrente da falta de amparo legal para iniciativas administrativas qualificadoras do processo, tem trazido problemas de diversas naturezas, criando constrangimento entre membros da Comissão, classe artística, entidades públicas e empresas, tornando-se, pois, urgente à tomada de decisão revitalizadora do processo instaurado. Citam-se como deficiências neste processo, além do amparo legal desatualizado, outros como: falta de um regimento interno que norteie com clareza os papéis dos agentes envolvidos e da funcionalidade aplicativa da Lei; pouca estrutura de pessoal e apoio operacional de suporte ao processo; distanciamento da classe artística entre si; diálogo insuficiente entre empresários, instituições, artistas e arquitetos, fruto da falta de uma eficiente estratégia de convergência de interesses; pouca divulgação do processo no ambiente institucional interno (no âmbito da Prefeitura Municipal de Florianópolis) e externo; insatisfatória qualidade artística das obras; “pessoalidade” no atendimento ao trâmite de projetos dificultando a profissionalização do processo; pouca alternância na representatividade da Comissão acrescida da pouca disponibilidade de tempo dos representantes, por tratar-se de serviço “voluntário”, não remunerado e de pouco reconhecimento público. Em contrapartida, destacam-se as grandes perspectivas de avanços e potencialidades da trajetória iniciada há mais de 21 anos na cidade de Florianópolis, a qual se pode elencar: o amadurecimento do processo que já passou pela fase preliminar de “instalação”, de “desenvolvimento” e de “avaliação”, encontrando-se atualmente no momento de “consolidação”, tanto pela sua continuidade como pelo seu crescente aperfeiçoamento; a manutenção do caráter deliberativo dos pareceres de análise e julgamento dos projetos de obra de arte pela Comissão isenta de interferências externas; a vinculação institucional do processo às ações de visibilidade do órgão de planejamento urbano municipal, incluindo o estreitamento com as diretrizes de uso e ocupação do solo (Plano Diretor); além da complementaridade com outros trabalhos em andamento que oportunizam a valorização da imagem da cidade e o desenvolvimento integrado das ações. Todo esse conteúdo interdisciplinar vem contribuindo enormemente para o enriquecimento do processo instalado em 1989. Nesse sentido, eficaz vem se configurando a realização da avaliação quantitativa e qualitativa do processo que vem sendo desenvolvido pela coordenação da Comissão junto com a equipe técnica do IPUF, onde se tem procurado mensurar os resultados obtidos nos últimos 21 anos. Dados sobre os processos que tramitaram, comparando-se deferimentos e indeferimentos de projetos de obras de arte/ano/número de empresas participantes, quantificação de artistas inscritos, número de obras, eventos realizados e participação pública etc. têm se mostrado como preciosos subsídios ao aperfeiçoamento do sistema adotado. Por outro lado, a análise qualitativa paralela a essas informações tem contribuído na clareza para a definição de um plano

de ação estratégico que inclua: a aprovação se uma atualização da Lei em vigor junto a Câmara de Vereadores, a criação de um regimento interno eficaz e transparente junto a Comissão de Obras de Arte, a aprovação de um plano de trabalho 2011/2012 junto ao IPUF que inclua a criação de um site, a divulgação e publicação dos trabalhos com o lançamento do livro “21 anos de Arte Pública em Florianópolis”, a continuidade de pesquisas conceituais tratando da matéria, além da aplicação de “indicadores de qualidade” referentes ao tema Arte Pública. Tais indicadores deverão aprofundar os dados qualitativos que estão sendo levantados referentes: ao percentual de processos deferidos desde a criação da Lei de incentivo e sua repercussão no espaço público da cidade; a credibilidade, confiança e apoio das empresas proponentes de projetos de obras de arte; o aumento de artistas interessados e proponentes; a qualificação dos produtos artísticos apresentados; a ampliação qualitativa do acervo de Arte Pública; o aumento da participação popular no processo de discussão e tomada de decisões sobre o tema, dentre outros. Com relação a este último, destaca-se para o caso específico de Florianópolis, a realização de ações de importância que vem ocorrendo no cenário municipal, onde instituições públicas e organização não governamental tem reunidos esforços para uma busca alternativas práticas e viáveis pela melhoria da qualidade ambiental e urbana da cidade, destacando-se, além dos órgãos da prefeitura municipal, a ACIF (Associação Comercial e Industrial de Florianópolis) CDL (Câmara de Dirigentes Lojistas), SEBRAE, UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) e principalmente a ONG FloripaAmanhã, que vem promovendo discussões e encaminhamentos objetivados dentro do Fórum Criatividade e Imagem da Cidade e do Fórum Revitalização do Centro Histórico, bem como do compromisso “Floripa 2030”. No âmbito deste contexto, pode-se afirmar que a potencialidade de expansão do movimento de Arte Pública é grandiosa requerendo, entretanto, adequações legais, técnicas e políticas de suporte as iniciativas já realizadas. Destaca-se também como de otimismo e comprometimento, o papel do representante das diversas entidades que integram a comissão municipal de arte pública (UFSC, UDESC, APLASC, ACAP, FCFFC, IAB, IPUF) que de forma crítica e objetiva tem mantido o foco prioritário na qualificação de todas as fases do processo, vislumbrando na sua instância final o resultado na qualidade de vida de habitantes e visitantes da cidade de Florianópolis e assinalando positivamente para a agenda de desenvolvimento local. Concluindo, cabe salientar que se constituiu como meta do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, a continuidade da gestão dos trabalhos em desenvolvimento relativos ao tema “ARTE PÚBLICA”, através da criação de um departamento de Arte Pública no organograma funcional da instituição, objetivando fazer frente à demanda atual e aos desafios futuros. O desafio é dar visibilidade às ações municipais, colocando Florianópolis no contexto nacional como capital referencial em políticas públicas de fomento à produção cultural e artística, de uma forma ampla e democrática, comprometendo cidadãos no trabalho de parceria e gestão compartilhada pela qualificação das obras de arte no cenário sócio-ambiental urbano da cidade.

Referências

- Grad, Guilherme Freitas, *Arte Pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PGAU-CIDADE – UFSC, 2007.
- Maderuelo, Javier, *La Perdida Del Pedestal Cuaderno Del Circulo de Bellas Artes*, Madrid, 1994.
- Santos, C. F., *Pensando a cidade: arte pública e gestão municipal*, 2006.
- Seixas, M. P., *Florianópolis a cidade que não para* in Ramos, C. M. A. (org.), *Poéticas do urbano*. Florianópolis: Bernúncia/Nauemblu, 2005.
- Oliveira, S. R. R. e., *Arte Pública em Florianópolis*, s/ data.

ARTE PÚBLICA E ESPAÇO URBANO:

Marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre

Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Para conceituar de uma categoria específica de arte – arte pública –, não submissa a sua funcionalidade, muitos esforços vêm sendo empreendidos, tanto por artistas quanto por teóricos. Ao longo dos anos, sobretudo a partir dos anos 1960, algumas abordagens incluem definições artísticas complexas e, esteticamente, não universais para as obras de arte instaladas / instauradas no espaço urbano. No entanto, independente da especificidade de cada definição, elas convergem num ponto que nos parece crucial: a localização das obras na malha urbana da cidade e o que a presença destas pode trazer a público, no sentido de identificação, subjetividade e construção social. Em Porto Alegre, desde o início dos anos 1990 o tema arte pública é tomado como uma questão política de encaminhamento cultural pelo poder público, liderado por programas municipais de fomento, aquisição e pesquisa, difundidos por editais, simpósios e encomendas diretas. Nestes, predicado de cidadania, a arte instalada em espaço urbano é pensada como instauradora, cúmplice e transformadora de realidades sócio-culturais cidadinas.

Estabelecidos os parâmetros artísticos com o projeto Espaço Urbano Espaço Arte de Porto Alegre, a relevância do tema para a interpretação da cidade contemporânea assumiu novos contornos a partir da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM). Inclusive conceitualmente. Hoje em sua 8ª edição, esta é uma bienal brasileira (apesar do título MERCOSUL), realizada por uma fundação privada, sempre na capital do Rio Grande do Sul, às margens do Lago Guaíba, onde nasceu a cidade de Porto Alegre. No intuito de colaborar com os estudos sobre arte pública na América Latina apontaremos algumas situações geradas pelo advento das Bienais do Mercosul, através de suas intervenções urbanas temporárias e também com o legado de obras públicas com as quais vem brindando a cidade de Porto Alegre desde 1997, ano de sua 1ª edição¹⁵².

Nossa abordagem pondera as implicações estéticas e políticas que constituem os multifacetados e polifônicos espaços contemporâneos para a arte, publicamente transpassados pelo exercício livre da crítica e da mediação social oferecida pelos meios massivos de comunicação, inclusive eletrônicos, capazes de encaminhar discussões pulsantes em diferentes patamares teóricos.

152 Premiado pela UNESCO, o evento Bienal do Mercosul é reconhecido como privilegiado promotor de intervenção e mediação artística na cidade de Porto Alegre e região, inclusive por seu programa pedagógico, desde sua 1ª edição (ver Knaak, 2008).

MARCAS

Efetivamente a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM) legou às ruas da capital gaúcha quinze obras, todas instaladas próximas às margens do Lago Guaíba, ao ar livre e compondo o espaço urbano da cidade. Apesar do regime de comodato entre a municipalidade e a FBAVM – numa parceria público-privada para exibição e conservação das obras –, elas pertencem ao acervo da FBAVM. Mesmo assim são consideradas presentes da Bienal do Mercosul para a capital do estado que, entre outras funções, colaboram para valorização turística dos espaços da orla e seu entorno mais imediato¹⁵³. São obras de arte de intervenção urbana definitiva em Porto Alegre.

Desse acervo público-privado, o conjunto maior deve-se ao segmento “Escultura no Espaço Urbano” da 1ª edição da FBAVM, quando da criação do Jardim de Esculturas Permanentes no Parque Marinha do Brasil, com obras dos artistas Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Péres Sanz e Hernán Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia.

Nessa mesma edição, no segmento “Intervenções na cidade”¹⁵⁴, o objetivo explícito de ampliar o “acesso à produção artística para além dos espaços expositivos”, permitiu aos artistas “estabelecer relações plásticas em espaços característicos da cidade, anteriormente impensáveis para abrigar projetos artísticos”. Os participantes então “criaram situações inusitadas, em alguns casos com humor e ironia; em outros, chamando atenção para o ambiente da cidade e seus elementos arquitetônicos” (Fidelis, 2005: 60). Assim, por exemplo, Carlos Cruz-Diez (Venezuela) adesivou com tiras de PVA coloridas um ônibus de linha, cujo título era *Cromo-bus*; Eduardo Cardozo e Fernando Peirano (Uruguay) através de um anúncio no jornal Zero Hora, contrataram um pedreiro para o seu *Contrato de trabajo* (título da obra) onde o contratado deveria conceber e construir, com argamassa e tijolos, uma obra de arte no centro da cidade (em frente ao Mercado Público Central) sendo remunerado por tijolo empregado. Ambos foram trabalhos com grande repercussão pública e midiática, à época apontados como interativos e democráticos.

A partir de então, o sucesso da ampliação do acesso à arte e a ativação de espaços públicos da capital, para a recepção sensível da produção artística, acabou por integrar a identidade da própria Bienal do Mercosul. Em suas edições vindouras, isso se expandiu por cidades do interior do Rio Grande do Sul, através de projetos específicos de residência artística ou de imersão exploratória.

Na 2ª edição (1999), continuando a exploração de espaços alternativos na cidade houve a ocupação, no Cais do Porto, de uma área que comportava antigos e desativados galpões para conserto de barcos. Lá foram apresentadas obras de intervenção temporária, inclusive dentro d'água (com obras de Carlos Leppe e Rochelle Costi), ativando as memórias do lugar e em interação com a arquitetura de entorno. O Lago Guaíba,

153 Atualmente, devido ao projeto Monumenta para a revitalização do Centro Histórico da cidade, essa área também representa um grande interesse imobiliário.

154 Tanto o segmento “Escultura no Espaço Urbano” quanto “Intervenções na cidade” foram coordenados por José Francisco Alves (Brasil).

apartado da paisagem central por um muro de contenção, foi então reintegrado, por assim dizer, às atividades culturais de Porto Alegre¹⁵⁵.

Na edição seguinte, ainda margeando o Guaíba, a 3ª Bienal do Mercosul, ergueu a Cidade dos Contêineres, onde alocou as obras do segmento “Intervenções na Paisagem”. Outra vez a afluência pública à arte se dava a céu aberto e com isso motivava novas adesões à experiência artística contemporânea.

Em seguida, na edição de 2003, o Cais do Porto recebeu a representação mais atual e experimental da mostra latino-americana, agora nos seus armazéns, desocupados especificamente para esse fim, estabelecendo um *locus* privilegiado para as Bienais do Mercosul. Foi também nessa 4ª edição que se deu a segunda doação de obra pública à cidade: a Supercuia. Escultura do brasileiro Saint Clair Cemin, instalada num entrecruzamento de avenidas, próximo a Usina do Gasômetro e ao Parque Marinha do Brasil, portanto da orla do Guaíba.

No entanto, a preocupação e a promoção da arte urbana no âmbito das Bienais do Mercosul se dará de forma realmente programática, na 5ª edição. Tendo como mote norteador o título “Histórias da Arte e do Espaço”, esta curadoria centrava-se na exploração das possibilidades estéticas do espaço, do físico ao subjetivo, incluindo com destaque o espaço urbano, num vetor intitulado “Transformações do Espaço Público”¹⁵⁶.

Nesta Bienal, Amilcar de Castro (Brasil) foi o artista homenageado e teve suas obras em todos os segmentos da mostra. Dele, seis esculturas monumentais foram apresentadas no Largo Glênio Peres, em frente ao Mercado Público Central, na mostra chamada “Esculturas Monumentais de Amilcar de Castro” integrante do vetor “Transformações do Espaço Público”. A mostra obteve grande aceitação junto ao público local, habituado a uma espécie de cegueira pragmática, gerada pelo fluxo da multidão. Mas, para efetivamente transformarem o espaço público de Porto Alegre, cinco artistas brasileiros foram convidados a criar obras permanentes. Apresentados como mobiliários urbanos, os trabalhos de Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltércio Caldas hoje fazem parte da orla da cidade e criaram novos lugares de convívio e relevância da paisagem nas margens do poético Guaíba.

No entanto, por dificuldades de conservação e modos divergentes de apropriação pública desses novos espaços-lugares, pouco tempo depois de inauguradas, essas obras motivaram debates públicos sobre a situação precária do patrimônio artístico e cultural – monumentos, obras e mobiliários urbanos – nas ruas de Porto Alegre. Apesar dos argumentos se concentrarem mais no vandalismo das metrópoles, a arte pública e o espaço urbano tornam-se outra vez uma questão política, mediada pela grande imprensa. Com o apoio da Bienal, o assunto se mantém em pauta a cada nova edição, ampliando platéias, interesses e implicações na esfera pública.

Nesse aspecto, foi mais discreta a atuação da 6ª BAVM, apesar do alcance político / geopolítico que significaram os trabalhos apresentados por Aníbal Lopes (Guatema-

155 Apesar da relevância simbólica do Lago Guaíba para Porto Alegre, após a grande enchente de 1941 ele foi isolado da cidade por um muro de concreto de três metros de altura, o polémico muro da Mauá.

156 Curadoria de José Francisco Alves, curador assistente da 5ª BAVM.

la), Daniel Bozhkov (Bulgária), Jaime Gili (Venezuela) e Minerva Cuevas (México) no projeto de residência artística, intitulado “Três Fronteiras” – contemplando a tríplice fronteira entre *Argentina, Brasil e Paraguai*.

Mas, já na edição seguinte, em 2009, é dado novo destaque à arte pública e suas inflexões estético-políticas. A 7ª BAVM previa a exploração de metodologias para abordagens de ações e funções que a arte contemporânea permite, sobretudo em sua capacidade de intervir nos espaços públicos e cotidianos. Das muitas atividades e mostras que integraram a programação da 7ª BAVM destacamos a exposição “Texto Público”, curada por Artur Lescher (Brasil). Nesta, foram exploradas estratégias de inserção e de irradiação da arte nos espaços da cidade, a partir de trabalhos de artistas de diferentes nacionalidades¹⁵⁷, obtendo resultados variados no âmbito da mostra tanto em visibilidade poética, quanto em visibilidade política e repercussão pública. Entre estes destacaremos aqui a obra *Tapume*, do brasileiro Henrique Oliveira (1973).

Tratava-se de uma massa rígida e disforme, trabalhada a partir de laminados de madeira, próprios da construção civil (chamados de tapumes), que se projetava para fora das portas e janelas de uma casa abandonada, surpreendendo a paisagem e o itinerário habitual dos transeuntes do centro histórico da cidade. Esta obra foi realmente promotora de textos que, em 2009 efetivamente tornaram a arte pública uma questão pulsante por um longo tempo em Porto Alegre.

APARIÇÃO

Ao abordar a obra *Tapume* encontramos três contextos que, recorrentes e interligados, parecem condicionar as possibilidades de construção partilhada de sentido e da própria condição de aparência da arte em espaço urbano: 1) as intervenções artísticas que fustigam a dimensão pública da arte nas ruas da cidade; 2) as intervenções midiáticas que mobilizam e expressam opiniões sobre tais obras e situações; 3) as intervenções da crítica especializada na institucionalização da arte contextual e seus congêneres. *Tapume* será, daqui para frente, um exemplo de convergência circunstancial dessas aparições públicas.

Esse trabalho interessou e surpreendeu aos passantes ao longo de todo o período de exposição. As impressões particulares daqueles que confrontaram referências pessoais com a obra exibida em via pública foram logo coletivizadas e, a mediação social oferecida pelos meios massivos de comunicação, inclusive eletrônicos, encaminhou discussões polêmicas – incluindo revisões do sentido público do espaço urbano.

Nos circuitos artísticos, todos reconhecem o papel da mídia na cobertura de eventos e acontecimentos (como a própria Bienal do Mercosul), quando é justamente a excepcionalidade que, preferencialmente, sugere o motivo de notícia. Em obras de intervenção urbana de grande porte, em alguns casos, o interesse público se concentra

157 A saber: A saber: os argentinos Eduardo Basualdo; Eduardo Navarro e o coletivo Provisorio Permanente (integrado por Victoriano Alonso, Eduardo Basualdo, Manuel Heredia, Hernán Soriano e Pedro Wainer); o norte-americano Paul Ramirez Jonas; os brasileiros André Komatsu, Rosângela Rennó, Daniel Acosta, Cristiano Lenhardt, Mauro Restiffe, Camila Sposati, Henrique Oliveira, Cadu e o coletivo Chelpa Ferro (criado no Rio de Janeiro em 1995, pelos artistas Luiz Zerbini, Sergio Mekler e Barrão).

muito na logística necessária para a realização do trabalho. O processo, os custos, a pré-produção, por si mesmos, tornam-se notícia antes, e às vezes até mais contundentemente, que a obra em si¹⁵⁸. Mas projetos artísticos destinados ao espaço urbano são planejados e executados em lugares pré-determinados, visando uma experiência estética compartilhada. Não raro, configuram intervenções de ativação plurisensorial, pois congregam em sua instauração, *a priori*, tudo e todos que participam da configuração do lugar de aparição da obra. São trabalhos onde o sentido público é gerado *in situ*. Portanto, mantém uma conformação visual/ repercussão conceitual/ impacto social, concretamente, impossíveis de serem repetidos noutra espaço¹⁵⁹.

Ainda que não seja uma regra, nesse jogo de visibilidades, a preocupação dos artistas com a percepção pública de suas obras é constante, estimulando desafios para a sensibilização. Apesar dos esforços empreendidos, a repercussão de cada projeto é sempre uma incógnita, de imprevisível valorização e recepção por parte do público. E isso não é de hoje. Mario de Andrade comentando certa vez a razão estética dos monumentos artísticos, disse que para fazer sentido aos olhos dos transeuntes, com “grandiosidade incomodatícia”, o “monumento tem que atrapalhar” (Andrade apud Fabris, 1997: 46). Nessa observação, por certo, já considerava (com algum prazer) a repercussão junto à opinião pública de monumentos e obras no espaço urbano, veiculada nos jornais de então.

A obra Tapume, exibida na rua, à mercê de olhares pouco habituados a arte de seu próprio tempo, está longe das implicações simbólicas, escultóricas e ideológicas dos monumentos a que se referia Mario de Andrade. No entanto, sensorialmente, as implicações políticas de ambas, cada qual em seu tempo e contexto, comportam a recomendação do estudioso. Para que se conquiste a atenção pública, ainda que exposta na calçada, uma obra de arte precisa “atrapalhar”, interferir na ordem rotineira do lugar. Precisa, pois, interagir e contextualizar-se enquanto arte, re-contextualizando, prolongando, a experiência estética moderna, pensada sem a cisão entre estética e política. A polêmica faz parte do processo, por certo. Sobretudo por invocar “*estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo*” (Ardenne, 2006: 10).

Hoje, e cada vez mais, os artistas se acostumaram à assessoria da imprensa para a promoção dos seus trabalhos, ajudando a despertar atenções menos disponíveis ao fato artístico. Por isso, atualmente incomodar seria repercutir na esfera pública. Ampliar o alcance de uma experiência sensorial para os domínios da razão discursiva ao ativar um território, ao mesmo tempo simbólico e geográfico, físico e poético do lugar destacado – parâmetros definidos e interdependentes das pessoas (públicos) ali implicadas.

Uma aproximação à obra Tapume pode começar com a pré-disposição para concebê-

158 Não obstante, em contextos públicos de promoção midiática a valorização do artista gera as condições materiais de realização de sua obra. Isso também abre espaços para a atuação dos críticos (e curadores) lhes dando visibilidade e relevância em desdobramentos sistêmicos.

159 Daí entendermos que, consoante a lógica cultural do capitalismo tardio, nas obras de intervenção *in situ* o trabalho continua no tempo (*work in process*), para além de sua materialidade no espaço.

-la como *site specific* ou mesmo apropriação – o que ela na origem dos termos não deixa de ser –, e por estar acessível ao olhar de todos na rua também como arte pública. Mas não nos enganemos por um primeiro impacto. Este trabalho, embora planejado para o espaço aberto e desprotegido da fachada de um prédio, possivelmente nem tenha sido pensado sob o que conhecemos sob a rubrica de arte pública. Surgiu, isso sim, como desdobramento natural de um processo instaurador que o artista vinha experimentando nos domínios de sua pintura. Intervenção urbana, *site specific*, apropriação ou pintura, a apresentação pública desse trabalho através da imprensa foi capaz de desencadear uma série de acontecimentos de animação social, para dizer o mínimo. Portanto, desde que entendidas as experiências partilhadas como constitutivas da realidade artística de Tapume, podemos conceber que esta se enquadre também sob as definições de uma arte contextual. Promotora de experiências sensíveis, essa arte, em definição adotada por Paul Ardenne, reúne além de *happenings*, *performances* e intervenções na paisagem rural ou urbana, “*todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de ‘tejer con’ la realidad*” (Ardenne, 2006: 15). Segundo Henrique Oliveira, a imagem inicial pretendida era a de “um tumor que irrompesse em direção à rua”, como se fosse “uma intumescência arquitetônica”. Para tanto buscou “um lugar marginal dentro da cidade, se decompondo no meio do cotidiano” (Oliveira, 2009: 7). Assim, é a partir desse pronunciamento que nossa percepção sobre o trabalho incluirá as noções de arte pública, intervenção urbana, simultânea e justamente por sua ressonância, de contexto público, no meio cultural da cidade. Afinal, como enuncia Ardenne, “*la ciudad no se ilustra, se vive*” (Ardenne, 2006: 60) e esse trabalho conseguiu ativar, num lugar em situação de abandono público¹⁶⁰, uma experiência sensível comum / compartilhável.

ATIVAÇÕES PLURAIS

Consciente de suas manobras na tessitura urbana, o artista não se furtou à responsabilidade política de suas intenções: pretendia “chamar atenção para essa casa, tão bonita, e passando despercebida pelas pessoas (Oliveira, 2009: 7). E de fato conseguiu. A partir de uma matéria no jornal local, a obra, ainda em elaboração, recebeu o apelido de “casa monstro”. Desde então, a alcunha serviu para nomear a anomalia e suas reverberações imagéticas.

Depois de localizada a “casa monstro”, aquela realidade / imagem vivida, real ou virtualmente, gerou manifestações críticas, de apreço ou desdém, que foram partilhadas em diferentes meios, tais como rádio, tevê, jornais e revistas, além de *blogs*, *sites* e arquivos eletrônicos distribuídos de forma particular através de *e-mails*.

Noticiada a intervenção de Oliveira, novos olhares perscrutaram a visualidade caótica da cidade, à procura de outros espaços públicos, simbólicos ou não. Afinal, por suas contradições e contrastes, “*el medio urbano parece, en efecto, más que cualquier otro, reservado al arte*” (Ardenne, 2006: 60).

160 O prédio de arquitetura eclética data do século 19, pertence à prefeitura municipal de Porto Alegre, está em péssimas condições de conservação e ainda não tem destinação de uso.

A notoriedade de Tapume não se deu por conta de analogias com a pintura e seu léxico. Mesmo assim, essa obra de intervenção urbana temporária pode criar um contexto de discussões acaloradas, tanto quanto a pintura realista de outrora que, segundo Courbet, tornava capaz a tradução de uma época – uma arte viva e vivendo o seu tempo.

Se na mediação artística discursiva, a leitura, a decodificação de obras, parte de uma realidade pré-existente, esta também será circunstancial, imanente. Assim a leitura, tanto quanto a fatura da obra, é reveladora do momento e do lugar factível a ambos (autor e intérprete). Ou seja, a própria mediação/ leitura é também contexto.

Para decodificar Tapume, na prática, foram as reportagens e artigos nos jornais que modelaram e confirmaram esse trabalho como obra de intervenção urbana. Uma anomalia que alterou a rotina da cidade, polarizando opiniões, numa repercussão enorme para os padrões locais. Paradoxalmente, ao longo da querela, muito pouco se falou, fruiu ou analisou a própria obra do artista que, aquela altura, já estava maior do que qualquer potencialidade previsível ou programada.

Em diferentes plataformas, tanto o público leigo quanto o público cultivado pode encaminhar suas considerações. Mas as manifestações de especialistas, quando ocorreram, foram generalistas e se limitaram a considerações vagas sobre arte contemporânea e o legado duchampiano para a liberdade de expressão artística.

Pelo menos na grande imprensa, e nos meios abertos, por assim dizer, a crítica de arte especializada evitou manifestar-se sobre a obra em si. Mesmo assim, as propriedades de intervenção social de Tapume estão exemplificadas nos desdobramentos de sua recepção, notadamente nas falas possíveis a partir de sua realidade plástica que, de alguma forma, buscavam seu quinhão numa “partilha do sensível”. Divisão participativa que, esclarece Jacques Rancière, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (Rancière, 2005: 16). Ou como alerta Arendt “sem o poder, o espaço da aparência produzido pela ação e pelo discurso em público desaparecerá tão rapidamente como o ato ou a palavra” (Arendt, 1983: 216).

ÁGORAS

Uma notícia já nasce formatada segundo as exigências e códigos de cada mídia e segue um *ethos* de valorização e relevância que, antes de informar os acontecimentos, forma os acontecimentos no próprio ato informativo. Com textos e imagens os meios de comunicação têm a propriedade de tornar públicos os acontecimentos, num processo que dispõe não apenas das informações compartilhadas / compartilháveis, mas da capacidade de criação da noção própria de tempo público, espaço público, experiência publicável.

Existe nessa prática um ensejo político que se acopla à estética, promovendo a experiência comum, nos termos de Arendt. Assim, um acontecimento pode se tornar uma questão pública quando a mídia o explora e explica partindo de uma realidade / experiência comum. Isso firma um elo identitário, simultaneamente individual e coletivo, capaz de instigar leituras e gerar opiniões públicas.

No caso de Tapume, a realidade dessa obra surgiu através de relatos, imagens e narrações que a apresentaram como uma fantasmagórica casa monstro (efeito potencializado por meios fragmentados e fragmentários de recepção), e como tal passamos a abordá-la. E, mais: a partir dela passamos a nos posicionar em relação ao contexto artístico e urbano enquanto experiência estética particular e pública.

Como já dissemos, na 7ª Bienal do Mercosul, Tapume integrava o segmento “Texto Público”. Neste, a cidade era alvo de ações que sugeriam apreensões sensíveis de suas paisagens e revisões, mais acuradas, das práticas cotidianas e perceptivas do lugar (aquelas que dão feição, identidade e sentido de pertença aos habitantes de um território). Apesar do grande apelo imagético dessa intervenção, os textos públicos gerados a partir de então foram difundidos como partícipes de uma polêmica identificada pelo jornal como “a celeuma do ano”¹⁶¹, dissimulando o que poderia ser um desejável debate de idéias.

Revisando os inúmeros artigos, declarações e mensagens publicadas, pudemos observar que a obra de Henrique Oliveira figurou nesse contexto – Texto Público – como detonador de um amplo e bem-vindo debate sobre arte, beleza, cidadania, espaço urbano e políticas públicas, levado a termo mais por cidadãos amantes da arte do que por artistas e especialistas.

O real estopim da mobilização midiática em torno ao tema, foi o artigo do historiador Voltaire Schilling, “A capital das monstruosidades”¹⁶². O título do artigo – um trocadilho com a então curiosa “casa monstro” da 7ª Bienal –, serviu de deixa para reclamar das obras públicas contemporâneas, incluindo aquelas doadas por edições anteriores da Bienal do Mercosul¹⁶³.

Nesse exemplo, protagonizado pela obra de Henrique Oliveira, a repercussão pública midiática confirma a intersubjetividade característica da condição contextual de uma intervenção urbana. No entanto, naquele contexto expositivo, território confluyente de lugar (físico e simbólico), tempo (cronológico e estético) e materialidade (duração e memórias), a forte imagem de Tapume, ainda que seguisse falando de pintura, funcionou como um convite para a reflexão participativa sobre arte contemporânea, sobre estética, sobre urbanismo / urbanidade e temas afins. Ou seja, evidenciou a natureza política dessa proposta estética aliada a uma prática que “*valoriza la dispersión contra la polarización*” (Ardenne, 2006: 109).

161 Ver Veras, 2009.

162 Publicado no suplemento cultural do jornal de maior circulação no estado, o Zero Hora. Neste artigo, cheio de ironias e provocações, o historiador (à época diretor do Memorial do Rio Grande do Sul) reclamava da feiúra da arte contemporânea por ele constatada especialmente nas obras públicas de Porto Alegre.

163 Seus comentários (propositadamente provocativos e publicados sob a indicação “artigo para debate”), estendidos a outras obras de mesmo perfil, merecem atenção. Obviamente, não pelos motivos (feiúra e inadequação) que o autor cita, mas principalmente pelo enorme despreparo da cidade para receber e conservar tal acervo, bem como as outras tantas obras públicas legadas à cidade de Porto Alegre nas últimas décadas. Seja pela falta de políticas públicas para o setor, seja pelo tratamento público elitista e quase privado das decisões que envolvem o espaço público, em Porto Alegre existem muitas lacunas na compreensão de responsabilidades de manejo, por assim dizer, da paisagem urbana e suas implicações no campo social.

VISIBILIDADES

A imprevisibilidade que acompanha a instauração de uma obra de arte, (mais ou menos desejável conforme a intenção do artista), também é própria da reação do público, frente às obras de intervenção urbana. Sobretudo na contemporaneidade, com imensa heterogeneia de gostos, grupos de pertencimento e segmentos sociais. No caso específico da obra Tapume, sua aparição pública definitiva se deu alimentada pelo espaço aberto à fruição seguindo a mediação dos meios de comunicação, circulando notadamente pela Internet. Não apenas com textos analíticos e opinativos (alguns judicativos), mas também com muitas imagens postadas em *sites e blogs* para compartilhamento.

Apesar da distribuição rizomática desses relatos, na obtenção de uma opinião pública, a rápida disseminação de textos e imagens está mais próxima do controle pretendido pelas sociedades de informação do que propriamente de uma imprevisibilidade de efeitos. Afinal, “o excesso de informação mata a informação” (Cauquelin, 2008: 142) e, nesse caso em especial, protagonizada por dispositivos comunicacionais, o relato confunde-se ao fato.

Nesse particular, a obra de Henrique Oliveira é menos a visualidade de certa materialidade que se apropria (monstruosa) da fachada de uma casa, que os ecos dessa recepção midiaticizada, repercutindo na opinião do público. No entanto, não é possível separar uma obra de arte de sua materialidade (ou de sua objetiva imaterialidade, se for o caso), de sua situação, de sua manifestação e das semioses que dela se depreendem. Inúmeros *blogs* e enquetes foram alimentados pelo tema com imagens / fotografias autorais, captadas espontaneamente. E, ainda que condicionados a experiência perceptiva particular de seus autores, os registros compartilhados nestes meios remetiam as impressões geradas ao vivo. Mesmo tratando-se de uma anomalia fotogênica, como foi Tapume e suas revisitações sob interpretações (e interesses) multifocais. Pois, quando se dá a aparição pública da arte num território comum / comunitário / comungável (inclusive sob os dispositivos virtuais de relacionamento), a experiência estética emerge de uma realidade viva, corpórea, experimentada de formas diferentes (por vezes veladas e ambíguas), segundo cada espectador.

Rompidas as barreiras de gêneros da arte e ultrapassadas as tradicionais trincheiras entre campos específicos de saber e ciência, manifestações artísticas exploradas pelos meios de comunicação também podem reverberar em obras públicas discursivas, de co-autorias multiplicáveis. Assim, Tapume, voluntária ou involuntariamente, propiciou uma arena política, espécie de ágora heterotópica, até certo ponto amparada nos objetivos metodológicos da estética relacional e da própria arte contextual.

Durante a 7ª BAVM, esse trabalho foi uma verdadeira aparição urbana realizando-se como ampla intervenção cultural na cidade. De expansão continuada, seus efeitos e sub-efeitos são identificáveis ainda hoje, repercutindo em seminários temáticos e legislação municipal para o setor. Isso tudo bem depois do encerramento e desmontagem da 7ª Bienal; bem depois da desinstalação e da desaparecimento física da obra no espaço urbano. Tapume hoje é memória, lugar de revisões inspiradoras.

Referências

- Andrade, Mario de, Apud Fabris, Annateresa (org), *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*, Campinas, SP, Mercado de Letras, FAPESP, 1997.
- Ardenne, Paul, *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.
- Arendt, Hannah, *A Condição Humana*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1983.
- Cauquelin, Anne, *Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*, São Paulo, Martins, 2008.
- Fabris, Annateresa. (org), *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*, Campinas, SP, Mercado de Letras, FAPESP, 1997.
- Fidélis, Gaudêncio, *Uma História Concisa das Bienais do MERCOSUL*, Porto Alegre, FBAVM, 2005.
- Knaak, Bianca, *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre, 1997-2003, 2008*, 289 f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.
- Oliveira, Henrique, Apud Veras, Eduardo, “A casa monstro”, Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 12 de outubro de 2009.
- Rancière, Jacques, *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34, 2005.
- Schilling, Voltaire, “A capital das monstruosidades”, Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 25 de outubro de 2009, Cultura, p.2.
- Veras, Eduardo, “A celeuma do ano”, Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 5 de dezembro de 2009, Cultura, p. 2.
- , “A casa monstro”, Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 12 de outubro de 2009, p. 7.

MÍDIA E ARTE NA METRÓPOLE

Estudo sobre a paisagem urbana de São Paulo após a Lei Cidade Limpa

Jonatha Junge
Cesar Floriano dos Santos
UFSC

Introdução

A expansão da publicidade externa¹⁶⁴ nas grandes cidades já vêm desde muito tempo causando considerável desconforto naqueles que prezam pelo ambiente urbano. Mais do que um ruído periférico na música da paisagem urbana, as mídias de comunicação visual da publicidade ganharam importância considerável na cidade e assim, ao utiliza-la como suporte para suas mensagens, estão reconfigurando a paisagem dos centros urbanos.

Neste artigo, propõem-se que os painéis publicitários são mais do que simples elementos complementares da morfologia urbana, são antes uma forma de discurso que ocorre no espaço público. E como tal, a publicidade externa opera uma ocupação do espaço simbólico e perceptivo dos usuários urbanos que, somando-se a publicidade presente em diversas mídias, se transforma numa das formas de comunicação mais influentes de nossa sociedade.

Parte-se da centralidade do conceito de paisagem e seus desdobramentos no imaginário contemporâneo para o estudo da comunicação visual urbana. Tal conceito foi construído historicamente, como nos apresenta a filósofa Anne Cauquelin (2007). Uma moldura montada por “gerações de olhares”, mas que de tão inserida em nossa vida racional e emocional, é quase impossível acreditar ser ela mero artifício. Trata-se de uma “forma simbólica”, uma espécie de imperativo implícito que se solidificou em nossa maneira de perceber o mundo. Esta idealização da paisagem, compreendida como equivalente a natureza, aponta para uma situação onde seríamos meros espectadores de uma realidade externa com pouca participação na sua construção, no entanto não condiz com as propriedades e importância da paisagem no contexto urbano contemporâneo.

Ao utilizar o termo *paisagem urbana*, trazemos então um conceito historicamente relacionado ao meio ambiente natural e o colocamos num contexto de máximo artifício humano, ou seja, a cidade. Longe de ser um antagonismo, esta tensão aponta justamente para a característica dinâmica da forma urbana sob a constante influência de

164 Este termo é utilizado aqui para englobar as diferentes mídias de comunicação visual tais como *outdoors*, painéis, letreiros luminoso, cartazes, faixas e outros, com fins de divulgar mensagens publicitárias e/ou identificar estabelecimentos comerciais, e que se encontram em exibição nos espaços públicos da cidade. Também são chamados de *publicidade de rua* ou *publicidade ao ar livre*.

seus diferentes atores. Evidencia ainda a característica do ambiente físico que limita e condiciona a vida social, mas que também é seu produto, construído e transformado pelas forças em ação na sociedade. Revela-se assim a importância de um engajamento dos envolvidos, onde a administração pública tem papel relevante.

Em 2007 a aplicação da *Lei Cidade Limpa*¹⁶⁵ em São Paulo reacendeu a polêmica sobre os diferentes usos da paisagem urbana. Com a proibição e retirada quase integral da parafernália publicitária na capital paulista, a ação da prefeitura conseguiu atenção mundial e aprovação da maioria da população. Mas qual o significado de uma ação destas para uma cidade como São Paulo, caracterizada pelos contrastes e excessos? Como o controle da publicidade externa reflete na vida de uma cidade e no acesso de seus habitantes à esfera pública? E qual o sentido e as possibilidades que as diferentes formas de comunicação visual urbana – entre elas a arte pública e a publicidade – engendram na vida das pessoas de uma grande metrópole? Nota-se que o conceito de *poluição visual* se apresenta demasiado reducionista dada a complexidade do assunto. Assim, São Paulo se tornou um caso emblemático para estudar as atuais transformações do espaço público e o impacto das novas mídias na paisagem. Ao mesmo tempo em que aponta para uma prática ligada a proteção da paisagem como bem comum, a cidade é lugar de diversas formas de transgressão e tentativas de controle.

O presente trabalho quer apresentar novas leituras que possibilitem apoiar o debate sobre o acesso e a diversidade da paisagem urbana. Enquanto vivenciamos situações extremas, com cidades tomadas pela publicidade e *idades limpas* seguindo o exemplo de São Paulo, percebe-se a falta de um debate público mais aprofundado, capaz de auxiliar no desenvolvimento de políticas sobre a paisagem urbana e seu uso.

Mídias e arte na construção de um espaço acessível

O ambiente construído das cidades e as mídias de comunicação visual se sobrepõem para dar forma a uma paisagem urbana múltipla e fragmentada, característica de nosso tempo. Arquitetura e *mediascape*¹⁶⁶ dominam o campo visual das metrópoles contemporâneas. Neste panorama complexo a relação dos indivíduos com o espaço é reformulada pela primazia das imagens sobre os territórios físicos e a perda gradual de um sentido de lugar na formulação das identidades contemporâneas.

Se por um lado temos a crítica ao desenvolvimento urbano mais radical que identifica as consequências da cidade sobre os indivíduos, como por exemplo, as discussões formuladas pelo sociólogo Georg Simmel (2005); por outro lado temos a apologia contemporânea da diversidade e multiplicidade características do modo de vida urbano. Assim a cidade é motivo de frustração para os que ficam à margem de seu desenvolvimento, mas é também local privilegiado para aqueles que possuem as condições necessárias para *acessa-la*¹⁶⁷.

165 Lei número 1.4223 de 2006 do município de São Paulo que baniu das ruas da cidade os anúncios publicitários e criou limites rígidos para placas indicativas do comércio.

166 Terminologia desenvolvida por Arjun Appadurai (2010) para definir uma espécie de paisagem ou campo expandido formado pelos diferentes meios de comunicação e pelas imagens que eles veiculam.

167 A questão da acessibilidade de informações e também dos espaços públicos urbanos é destacada como

Tal paradoxo é refletido na imagem que criamos das metrópoles, ou seja, em sua *paisagem*, no sentido de construção coletiva dado por Cauquelin (2007). Seus edifícios, suas vias, o comércio, as áreas empobrecidas e bairros da moda, os espaços virtuais das redes digitais, e sobretudo seus espaços públicos representam a forma da cidade que pode tanto acolher como marginalizar. E é justamente esta tensão de forças contrárias, ora aproximando ora distanciando, mas sempre em movimento, que caracteriza a paisagem da metrópole contemporânea.

A substituição dos antigos referenciais de espaço, hoje cada vez mais desvinculados de um ponto fixo, ou seja, desterritorializados, e o deslocamento das identidades socioespaciais da esfera do trabalho e produção para a do consumo, propiciaram o desenvolvimento de paisagens cada vez mais semelhantes, em diferentes partes do mundo (Zukin, 2000). Assim cidades e indivíduos globais estariam se tornando cada vez mais parecidos em decorrência da perda de conexão com um local de origem ou identitário, o *lugar antropológico* ao qual se refere Marc Augé (1994).

Desta forma, a perda relativa dos referenciais espaciais na construção de identidades gera uma tensão entre a ausência de significados mais perenes e a busca por uma autenticidade que reconecte o indivíduo ao espaço.

Neste contexto urbano, a comunicação visual é um campo estratégico. Mais que complexos veículos de controle e de homogeneização, como uma perspectiva pessimista das indústrias culturais poderia supor, as várias mídias que atuam no espaço urbano desenvolveram vínculos com os habitantes das cidades que expandem, na medida que transformam e mediam as formas de se relacionar com o ambiente e com os outros.

Os cartazes no final do século XIX, a propaganda, rádio e televisão no século XX e as tecnologias digitais no século XXI vem causando grandes transformações na paisagem urbana, e influenciando praticamente todas as formas de comunicação humana. Na medida que nossas relações são mediadas por tecnologias de comunicação e imagem, a noção de espaço se modifica e não parece exagero dizer que a lógica da comunicação midiaticizada favorece ou mesmo desencadeia o processo de “desterritorialização das práticas sociais” amplamente identificado em nossa sociedade (Arantes *apud* Magnani, 2001).

As mídias da publicidade no espaço público são um exemplo que salta aos olhos. Tomam conta de grandes áreas em diferentes cidades do mundo com as mesmas imagens e mensagens. Tradicionalmente exercem apenas a função de oferecer uma mercadoria, fortalecendo a cultura do consumo sem se relacionar com o espaço circundante. Fragmentam a paisagem e subtraem pontos de vista da arquitetura ou do ambiente natural¹⁶⁸.

Uma outra forma de mídia e de comunicação visual urbana são as intervenções gráfi-

um indicador de grande relevância para o desenvolvimento de uma esfera pública democrática nos trabalhos dos pesquisadores contemporâneos, entre eles o brasileiro André Lemos (2004) sobre cibercultura e cibercidades na era da conexão, e o geógrafo australiano Kurt Iveson (2007) sobre a paisagem da mídia externa nos centros urbanos.

168 Apesar da publicidade externa, em seu início com os cartazes do século XIX, já ter sido identificada como a arte urbana por excelência num pretensioso “museu ao céu aberto” (Moles, 1974: 23), hoje ela é relacionada a falta de controle e a “poluição visual” na paisagem urbana (Minami, 2001).

cas de natureza artísticas, espontâneas ou subversivas que utilizam o espaço público como meio de comunicação e expressão. Além do graffiti e dos murais artísticos, temos hoje uma vasta gama de técnicas (adesivos, pôsteres lambe-lambes, esculturas, fotografia, painéis digitais, projeções) que se incorporam a outros elementos da paisagem, criando assim novos significados no texto urbano. Pode-se traçar um paralelo entre estas intervenções hoje e as práticas contestadoras dos Situacionistas assim como as pichações de maio de 1968 na França. Todas estas modalidades de ações tem em comum a apropriação de espaços públicos por indivíduos e grupos fora de instituições oficiais ou de poder, constituindo-se, portanto, em uma forma alternativa de apropriação espacial que modifica a paisagem através da comunicação visual. Semelhante a publicidade externa, a comunicação aqui também é mediada por um objeto-imagem num determinado espaço físico, ou seja, uma mídia, mas que, através da arte pública, cria acesso ao invés de impedi-lo.

O geógrafo australiano Kurt Iveson (2010) utiliza o conceito de *paisagem da mídia externa* para falar da paisagem formada pelas diferentes mídias e formas de comunicação visual nos espaços públicos. A diversidade desta paisagem é uma qualidade tão importante quanto a boa conservação das edificações, ruas, praças, monumentos. Neste sentido a diversidade de formas de acesso de diferentes grupos e indivíduos à esta paisagem da mídia urbana permitem que possam participar ativamente de sua construção e se sentirem identificados nos espaços da cidade, como é o caso dos graffitis e outras intervenções urbanas. O predomínio da publicidade externa nesta paisagem pode, de alguma forma, simbolizar uma certa diversidade; mas é antes um monopólio do campo visual por interesses comerciais privados.

Esta forma de comunicação urbana sem copresença (mediada pela imagem), que na publicidade e nos *mass media* sempre foi o canal do domínio e da centralidade do poder dos que controlam os meios de comunicação sobre uma multidão difusa de espectadores, vem sendo reapropriada e resignificada na paisagem urbana por esses grupos e indivíduos. Eles constroem novas formas de se relacionar com os espaços físicos das cidade enquanto questionam a passividade do *consumidor-espectador-receptor* do espetáculo urbano e se posicionam como *produtores-usuários-emissores* da comunicação visual urbana. Este processo de democratização dos meios de comunicação já vem sendo observado na últimas décadas com o impacto da internet na mediação entre usuários (não mais somente espectadores ou consumidores) e conteúdos (produzidos e acessados por virtualmente qualquer usuário).

De certa forma, mesmo que ainda incipiente, as intervenções urbanas contemporâneas reclamam uma reapropriação deste espaço público espetacularizado, e assim, utilizando justamente a comunicação visual para *deixar sua marca na paisagem*, apontam para a recuperação do sentido de lugar, ou melhor, de um sentido de lugar transformado, mais fluído e móvel, próprio do contexto urbano contemporâneo.

O pesquisador espanhol Javier Maderuelo, ao discutir o papel da arte no espaço público, aponta a necessidade de “recuperación del significado del lugar y la valoración del espacio público urbano, cedido inútilmente a los automóviles y a la publicidad, como espacio vivible en el cual los ciudadanos puedan reconocerse como pertenecientes a él” (1994: 14).

Hoje o espaço público é o ponto focal do desenvolvimento de uma imagem social da cidade, baseada na visualidade e expressa na sua paisagem. São as atividades, usos e todas as práticas sociais que se dão no espaço público que permitem dar significados à esta paisagem. Um ambiente múltiplo e polifônico como a metrópole tem a paisagem urbana como um campo de produção e reprodução de imagens, e assim como as práticas sociais no espaço público resignificam o espaço projetado, uma praxis voltada a visualidade poderá resignificar as paisagens urbanas dominadas pelas imagens do poder. Esta praxis visual permitiria também uma revalorização do referencial espacial e de um sentido de lugar na vida cotidiana, mas que não seria mais relacionado aos lugares *identitários-relacionais-históricos* de Augé (2004), e sim aos *lugares trânsito* de que fala o antropólogo Manuel Delgado (2008), uma vez que é fundada na comunicação visual contemporânea e na própria cultura de consumo de imagens.

São Paulo Cidade Limpa

Com a retirada dos grandes painéis que recobriam fachadas e se elevavam acima dos edifícios, a paisagem da cidade de São Paulo trocou, num primeiro momento, o colorido dos anúncios pelo cinza das paredes envelhecidas, com ferragens e fiação aparentes. Esta paisagem de transição foi retratada pelo artista Tony DeMarco num ensaio fotográfico que ganhou notoriedade mundial por simbolizar a mudança radical na paisagem de uma cidade até então superexplorada pela comunicação visual da publicidade. Hoje a maioria das estruturas metálicas já foram retiradas e as fachadas de estabelecimentos reformadas e pintadas, contando com incentivos fiscais do município. Mesmo que a melhoria aparente esteja relacionada apenas a subtração de um ruído indesejado e *poluidor* da paisagem, a arte urbana do graffiti e outras intervenções visuais ganharam em atenção e valor no imaginário social da cidade. A tentativa de revitalizar a paisagem de São Paulo com o controle da publicidade externa dos espaços públicos ocasionou ao menos uma retomada do interesse pela utilização pública e artística destes espaços.

A região do bairro Vila Madalena é um dos exemplos mais marcantes em São Paulo do processo recente de gentrificação que transforma regiões sem interesse do mercado imobiliário em bairros da moda e, através de grupos de uma elite cultural, direciona novas tendências de ocupação e configuração da paisagem urbana, na maioria das vezes excludente. Hoje a Vila Madalena é o bairro dos bares com ruas lotadas na noite paulistana, também local de cafés, livrarias *cult* e novas galerias de arte.

A região possui o caráter de *lugar do graffiti* em São Paulo, com o famoso Beco do Batman e graffiti de praticamente todos os nomes da cena da cidade e estrangeiros. Todas as ruas possuem grande quantidade de graffiti em muros, imóveis privados e praticamente todo um equipamento urbano. O comércio da região já absorveu esta característica e a estética do graffiti faz parte do projeto de decoração da fachada de diversas lojas. Um comércio próprio do graffiti também se desenvolve ali, com galerias especializadas e lojas voltadas ao tema.



Roteiro do Graffiti na Vila Madalena. (Foto do Autor)

Após a aplicação da Lei Cidade Limpa na região, o espaço comunicacional da publicidade externa passou a ser ocupado cada vez mais pelo graffiti e seus desdobramentos atuais – pós-graffiti¹⁶⁹, pichação, arte urbana, design. A retirada de anúncios e principalmente a diminuição das placas identificativas dos estabelecimentos comerciais fez com que a atenção antes direcionada a estes elementos fosse transferida para os desenhos e formas do graffiti. Não significa que necessariamente os espaços físicos da publicidade externa estejam ocupados pelo graffiti e a arte urbana, o que ocorre é uma transferência do olhar que antes dividia sua atenção com os elementos visualmente fortes da publicidade.

A arquitetura, em regiões como a Vila Madalena, se utiliza desta segunda pele da comunicação visual para tornar visível e marcante a sua presença ou atividade social. O fluxo intenso da vida noturna no bairro, e o circuito de galerias, cafés e lojas de design, criam um ambiente onde a dinâmica das mídias e da arte urbana se torna a forma de comunicação adequada para identificar os espaços e permitir uma renovação constante da paisagem. As limitações impostas pela Cidade Limpa permitiram que as mídias urbanas da arte e do graffiti ganhassem ainda maior força nesta região.

Outro local marcante da paisagem paulistana é o Minhocão¹⁷⁰, um não-lugar por excelência, onde as empenas cegas vazias de publicidade dos edifícios simbolizam a transitoriedade extrema do local. Ali, onde a arquitetura incorpora sua característica de suporte, os grandes anúncios encobrindo os edifícios eram os elementos de comunicação mais forte na paisagem. Hoje a paisagem do local é como uma tela em branco aguardando a intervenção do artista – assim como o futuro do elevado que continua em aberto.

169 Nome utilizado pelo artista e educador espanhol Javier Abarca (2011) para classificar as obras de uma nova geração de artistas que, seguindo o legado do graffiti, produzem suas obras gráfica no espaço urbano direcionadas a todo o público, e não apenas aos seus próprios grupos como no graffiti em suas origens e a pichação.

170 Elevado Presidente Arthur da Costa e Silva, inaugurado em 1970 com objetivo de desafogar o trânsito em parte do centro de São Paulo.



Espaços visuais ociosos no Elevado Minhocão. (Foto do Autor)

A exposição *RevelArte* organizada pelo MASP¹⁷¹ em 2010, instalou nas ruas de São Paulo reproduções de pinturas de seu acervo com objetivo de leva-las àqueles que caminham pela cidade e que, em muitos casos, nunca visitaram o museu. A apresentação no site do MASP define a exposição como um convite para visitarem as verdadeiras obras no espaço do museu – uma vez que “reprodução de arte não é arte” – mas também aponta para o caráter de performance ao introduzir estes quadros no espaço público e assim criar o estranhamento necessário para acionar o “mecanismo de percepção da arte [...] nesta experiência de rua” (MASP, 2010).

A exposição possui patrocínio privado e faz parte de campanhas constantes de divulgação do MASP para atrair público visitante. É possível apontar esta estratégia de divulgação como uma alternativa decorrente da proibição da publicidade externa no espaço público da cidade. O MASP é um anunciante frequente nas mídias impressas da cidade, sendo que, antes da Cidade Limpa, também utilizava os painéis de outdoors para sua divulgação. A ausência da publicidade externa cria a necessidade de novas formas de divulgação – neste caso tanto para o museu como para seus patrocinadores – e por outro lado abre espaço no campo visual da cidade para este tipo de exposição que numa cidade sobrecarregada de painéis publicitários não contaria com tanta atenção.

Ainda que seu conteúdo seja bastante distinto da publicidade, esta exposição possui um traço de utilização de formas da arte para fins de comunicação corporativa ou ideológica. Neste sentido, a veiculação desta obras, ainda que permitam uma associação mais aberta, não significa um uso essencialmente diferente da paisagem urbana se comparado ao uso que a publicidade externa realiza. Como forma de apropriação do espaço público, estas reproduções de obras em alta definição com molduras clássicas e instaladas em área nobre da cidade, criam uma comunicação de via única relativamente limitada se comparada a outras obras de arte pública. Ainda que estas novas configurações entre arte e mercado sejam bastante características de nosso tempo,

não significa que sejam suficientemente autônomas e com frequência se tornam mais decorativas e cerimoniais do que transformadoras.

As obras clássicas de pintura escolhidas pela curadoria inseridas no contexto das ruas de São Paulo, ao invés de ganharem força pelo seu deslocamento e estranhamento, parecem, muitas vezes, terem se tornado simples comentários sobre a história da arte para iniciados, sendo que pouco comunicam com o ambiente circundante – seja pela sua baixa força visual no mediascape contemporâneo, seja por sua relevância hoje estar mais na história da arte. Não se pode esperar que o impacto estético de um Cézanne seja perceptível automaticamente na rua. Existem motivos para os espaços expositivos do museu abrigarem tais obras. Sendo assim, levar arte para o espaço público é um processo diferente do simples deslocamento de obras ou suas reproduções. Apesar destas críticas, a exposição RevelArte tem seu mérito em apresentar um conteúdo diverso e inesperado, causando o estranhamento desejado pelo projeto e diversificando a paisagem das mídias urbanas.

Outra exposição que ocorreu no mesmo período no centro da cidade foi a Street Biennale, onde artistas foram convidados a criar obras nas empenas e fachadas cegas de edifícios. Aqui a localização das obras é numa região menos valorizada da cidade e que só recentemente virou alvo de investimentos públicos e privados. A região entre as Avenidas São João e Rio Branco é movimentada nos horários diurnos do comércio popular e dos escritórios, mas não tem vida noturna ou apelo cultural forte.

As obras são grande murais que tentam dialogar com a paisagem e as pessoas num ambiente de prédios envelhecidos e repetitivos, sem grande expressão arquitetônica mas imponentes na paisagem. Os desenhos chamam a atenção ocupando as paredes vazias onde antes publicidade externa proliferava. Painéis na calçada indicam ao pedestre um percurso de visita proposto, localização das obras e informações sobre cada artista.

Nestes trabalhos o artista utilizou a superfície urbana como mídia para sua obra criando assim um canal de comunicação no espaço público com os usuários da cidade.

Mesmo como obras encomendadas e participando de uma exposição patrocinada e autorizada, o resultado é uma apropriação criativa e temporária que permite um novo uso e uma nova percepção do espaço público urbano. Torna-se mais permeável a paisagem midiática externa que absorve outros olhares e diversifica a comunicação urbana.



Obra da Street Biennale no centro de São Paulo.
(Foto do Autor)

Numa leitura estética superficial, enquanto formas de decoração do espaço público, ambas exposições cumprem o papel de compor novas referências visuais numa *cidade limpa*. No entanto, se compreendidas como formas de apropriação da paisagem e a possibilidade de acesso e agenciamento do espaço público que propõem, podemos perceber suas diferenças de abordagem e resultados.

As duas vias que marcam como um *x* uma das novas centralidade de São Paulo, a Avenida Paulista e a Rua Augusta, se tornam rapidamente referências importantes ao visitante recém chegado. Na região próxima da intersecção destas duas vias se encontra um dos trechos mais movimentados do trânsito paulista e também boa parte dos cinemas e bares frequentados diariamente por jovens estudantes, artistas e outros profissionais da cidade. Na Rua Augusta, os bares com mesas na calçada e antigos prostíbulo transformados em casas de show badaladas, dividem espaço com variado comércio. Enquanto a Avenida Paulista segue como a imagem preferida da cidade de negócios vista do alto dos seus grandes edifícios.

O grande fluxo de carros e pessoas durante o dia e de artistas e jovens nas festas e encontros da noite, tornou a região um lugar propício às intervenções urbanas visuais e o graffiti. A via subterrânea que criou o chamado buraco da paulista é um dos primeiros locais do graffiti paulistano, desde a década de 1970, com o grupo TupiNãoDá – o local é um exemplo de marco visual de São Paulo potencializado pelo graffiti.

Ali, assim como em outras partes do centro da cidade, a grande ocorrência de encontros presenciais e não mediados de indivíduos e grupos, não diminuem a necessidade de outras formas de comunicação mediadas; pelo contrário, estes locais se tornam pontos focais das mídias visuais urbanas.

Antes da Lei Cidade Limpa, era a publicidade externa que procurava estes locais de forma agressiva. Sem muito espaço aéreo disponível entre os edifícios, se instalava sobre a arquitetura e principalmente no mobiliário urbano dos postes, relógios, pontos de ônibus, bancas, lixeiras, placas de logradouros e canteiros.



Apropriações visuais na Rua Augusta. (Foto do Autor)

Hoje pequenas intervenções visuais como adesivos e desenhos rápidos de spray ou caneta (*tags*) se acumulam sobre postes, placas de trânsito, caixas de eletricidade, semáforos e os outros espaços deixados em branco pela publicidade. Um ruído visual que vai se somando a pequenas peças de divulgação de shows e eventos, assim como alguns cartazes de publicidade tradicional, e criando uma textura de sobreposição de mensagens. Este ambiente ruidoso reforça o caráter do local como alvo de intervenções visuais e encoraja novos trabalhos, entre eles murais de grafittis mais elaborados e performances artísticas. As vias estão ocupadas. Os adesivos e pichações não significam uma área degradada ou esquecida. Aqui, eles refletem a ocupação ativa do espaço e da paisagem públicos – mesmo que esta ocupação seja limitada ao nível da rua, com o seu público apertado entre os prédios.

No asfalto da Avenida Paulista, bicicletas são pintadas imitando uma desejada sinalização urbana para permitir outros usos às vias que hoje são majoritariamente dos carros. O desejo posto em prática de se apropriar da rua com uma bicicleta se traduz numa intervenção visual que por sua vez se apropria da paisagem urbana. Utiliza-se o espaço público como mídia para uma mensagem, cria-se um canal de comunicação entre ciclistas e motoristas, mediado pela imagem.

Outra intervenção visual na avenida que merece nota é a obra da artista plástica Regina Silveira na fachada do MASP, onde utilizou grandes adesivos recobrimdo as janelas do prédio, criando a textura de uma trama, ou um tecido sintético. Trata-se de uma apropriação artística da fachada do museu que normalmente apresenta banners de divulgação de seus eventos. A obra visual, mesmo que enquanto mídia não seja uma apropriação pública, possui a capacidade que arte pública tem de modificar a percepção do espaço e com isso nos fazer ver o que antes era um percurso automatizado. A arquitetura do museu, um dos poucos marcos visuais fortes da cidade, é ativada na paisagem com a obra da artista. E seu caráter temporário, como os desenhos nos postes ou no asfalto que vão se desgastando até sumirem por completo, permitem a renovação de uma comunicação dinâmica com os transeuntes.

Considerações Finais

A política de paisagem de São Paulo, embora muito avançada para os padrões atuais, é limitada a regulação da publicidade externa, e corre o risco de se tornar uma política unicamente de controle e proibição e não de promoção ou incentivo. A cidade tem a oportunidade de utilizar os espaços de comunicação visual de seu mobiliário urbano como mídias sociais alternativas a publicidade externa, no entanto é provável que escolherá um modelo tradicional e negociará seu espaço visual público para a melhor oferta. São Paulo deverá utilizar o modelo da maioria das metrópoles mundiais onde grandes corporações como a francesa JC Decaux e as americanas Clear Chanel e CBS Outdoor passam a fazer a gestão dos espaços publicitários ao ar livre em troca da manutenção do mobiliário urbano e outros serviços. Em cidades como Auckland este tipo de parceria com tais empresas exigiu do poder público não apenas a concessão do espaço visual da cidade, mas também um controle maior sobre formas não autorizadas de comunicação visual no espaço público (Iveson, 2010).

Espaços em potencial e visualmente esvaziados como a região do Minhocão permitem novas formas de ocupação da comunicação visual e aguardam propostas inovadoras. Projeto já divulgado de tornar a região da Vila Madalena numa espécie de parque linear também aguardam uma política de paisagem que favoreça a criação de novos espaços de comunicação pública acessíveis a artistas mas também ao público mais amplo. A arte pública é um eixo de possibilidades ainda pouco explorado. Em 2009 uma intervenção artística do coletivo BijaRi foi retirada da cidade de São Paulo logo após sua instalação por estar vinculada à uma campanha publicitária de uma grande empresa. As características da intervenção, por si só, não faziam nenhuma menção a empresa que patrocinou os artistas. A possibilidade de existirem obras de arte patrocinadas por campanhas publicitárias ou mesmo de novas formas de publicidade que possibilitem a criação de vínculos mais fortes entre os usuários da cidade e o espaço público, pode ser uma consequência favorável da aplicação da Lei Cidade Limpa.

A paisagem da mídia externa é uma esfera pública de grande importância para a prática de uma cidadania contemporânea, onde a acessibilidade e a diversidade desta paisagem devem estar entre suas principais qualidades. Assim, mais do que remodelar a paisagem urbana retirando a publicidade intrusiva, é importante que as novas mídias que venham ocupar seu espaço comunicacional sejam permeáveis a diferentes indivíduos e que sejam mais representativas da diversidade urbana.

Os ganhos imediatos com a limitação radical da publicidade em São Paulo são inegáveis e muito bem vindos. E o crescimento do graffiti como uma arte urbana representativa e com capacidade de dialogar com os campos da arte e do mercado é sem dúvida um avanço no desenvolvimento da paisagem urbana como uma mídia democrática. No entanto, é importante avaliar a capacidade que estas novas paisagens tem em desenvolver ainda mais novas mídias e não se fecharem numa nova estética voltada ao mercado do consumo e do design.

Referências

- Abarca, Javier, What's graffiti, what's postgraffiti, in: *Urbanario* [<http://urbanario.es/en/archives/198>] acessado em 17/04/2011]
- Appadurai, Arjun, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Theory, Culture & Society*, Nottingham, TCS Centre, 1990, vol. 7. n. 2.
- Augé, Marc, *Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, SP, Papirus, 1994.
- Cauquelin, Anne, *A invenção da paisagem*, Trad. Marcos Marcionilo, São Paulo. Martins, 2007.
- Delgado, Manuel, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 2008 (5a. ed.).
- Iveson, Kurt, *Publics and the City*, Oxford, Blackwell, 2007.
- _____, “Branded cities: outdoor advertising, urban governance, and the outdoor media landscape” *In: Antipode: A Radical Journal of Geography*. [<http://www.publicadcampaign.com>] acessado em 18/05/2010]
- Lemos, Andr., “Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão”, in: *Revista Razón y Palabra*, número 41, México, 2004. [<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibermob.pdf>] > acessado em 02/08/2009]
- Maderuelo, Javier, *La perdida del Pedestal*, Ed. Visor, Madri, 1994.
- Magnani, José Guilherme Cantor, “Espaço e cultura na cidade contemporânea”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo. v. 16. n.45. 2001. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092001000100010&lng=en&nrm=iso] acessado em 12/10/2009]
- MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, “RevelARTE - O MASP nas Ruas”, in [<http://www.masp.art.br/masp2010/revelarte.php>] acessado em 10/11/2010]
- Mínami, Issao, “Paisagem urbana de São Paulo. Publicidade externa e poluição visual”, in *Revista digital Vitruvius*, 2001. [<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp074.asp>] acessado em 10/11/2010]
- Moles, Abraham, *O cartaz*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Simmel, Georg, (1903), “As grandes cidade e a Vida do Espírito”, in: *Mana* 11(2), 2005, pp. 577-597.
- Zukin, Sharon, “Paisagens do século XXI: Notas sobre a mudança social e o espaço urbano”, in Antonio A. Arantes (org.), *O espaço da diferença*, Campinas, SP, Papirus, 2000.

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas



Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

FAPES

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESPÍRITO SANTO



UFES



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



PPGA UFES
Programa de Pós-graduação em Artes
Universidade Federal do Espírito Santo



Comisión Nacional de Museos y de
Monumentos y Lugares Históricos

**grupo de estudio sobre arte público
en Latinoamérica**

Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"



II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES

II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica

ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS:
interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas

ANOTAÇÕES



UFES



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



Presidencia de la Nación
SECRETARÍA DE CULTURA



Comisión Nacional de Museos y de
Monumentos y Lugares Históricos

grupo de estudio sobre arte público
en Latinoamérica

INSTITUTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE "JULIO E. PAYO"



PPGA UFES
Programa de Pós-graduação em Artes
Universidade Federal do Espírito Santo



Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA