

Renata Moreira Marquez

**CIDADES EM INSTALAÇÃO:
ARTE CONTEMPORÂNEA NO ESPAÇO URBANO**

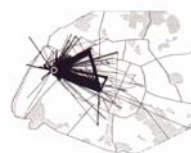
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Doutor Stéphane Huchet
Escola de Arquitetura da UFMG

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2000

Agradecimentos



Ao orientador Stéphane Huchet e aos professores Celina Borges Lemos, César Geraldo Guimarães, Hygina de Mello Bruzzi e Martí Perán pelas contribuições no decorrer da deriva bibliográfica e metodológica.

À CAPES, pela bolsa concedida para a elaboração deste trabalho.

A todos os amigos que acompanharam o processo fornecendo apoio técnico e participando generosamente de discussões e intercâmbios.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	4
RESUMO	6
INTRODUÇÃO	7
1 TÁTICAS SITUACIONISTAS	17
1.1 Ambiente histórico	18
1.2 Internacional Situacionista	23
2 OPERAÇÕES NAS CIDADES	36
2.1 A metáfora do corpo livre	37
2.2 O lugar institucionalizado	50
2.2.1 Münster	56
2.2.2 Sant Boi de Llobregat	60
2.2.3 São Paulo	62
2.3 Arte sintomática	78
2.3.1 “Body Criticism”	79
2.3.2 Imagem sintomática, paisagem desterritorializante	83
3 ESCRITOS NA PAISAGEM	103
3.1 A palavra tatuada	104
3.2 Jenny Holzer: táticas de desaceleração	114
CONCLUSÃO: CIDADES EM INSTALAÇÃO	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
ANEXO	138

LISTA DE FIGURAS

1	Guy Debord: "The Naked City", 1957	
2	Asger Jorn: "Brisez le Cadre", 1968	
3	Constant: "New Babylon sobre Paris", 1963	34
4	Constant: "Espiral Inclinada", 1958	
5	Constant: "Setor Amarelo", 1958	
6	Alexander Calder: "A Bicicleta", 1968	
7	Alexander Calder: "MóBILE Suspensão", 1936	35
8	Hélio Oiticica: Parangolé "Incorporo a revolta", 1967	
9	Hélio Oiticica: Contra Bólido "Devolver a terra à terra", 1979	48
10	Artur Barrio: "Trouxas", 1970	
11	Hélio Oiticica e Lee Jaffe: Trilha de açúcar, 1970	
12	Frederico de Moraes: "Quinze Lições sobre Arte e História da Arte - Homenagens e Equações", 1970	49
13	George Maciunas: "Free Flux-Tours", maio de 1976	
14	Daniel Buren: "Seven Ballets in Manhattan", maio-junho de 1975	
15	Vito Acconci: "Following Piece", 1969	
16	Sophie Calle: "The Shadow", 1985	71
17	Daniel Buren: Intervenção em Münster, 1997	
18	Heimo Zobernig: PAINEL em Münster, 1997	
19	Elin Wikström e Anna Brag: Intervenção em Münster, 1997	72
20	Rebecca Horn: Intervenção em Münster, 1997	
21	Stephen Craig: Intervenção em Münster, 1997	
22	George Herold : Intervenção em Münster, 1997	73
23	Mirko Meyetta: "Cinco Piezas Fáciles"- "El Reloj", início em 1994	
24	Jordi Colomer: "El doble mirador de Sant Boi", 1994	74
25	Marco Giannotti: Intervenção no Arte/Cidade I, 1994	
26	Éder Santos: Intervenção no Arte/Cidade I, 1994	
27	Carmela Gross: Intervenção no Arte/Cidade I, 1994	
28	Arnaldo Antunes: "Lambe lambe", 1994	75
29	Guto Lacaz: "Periscópio", 1994	
30	Carlos Reichenbach: "Olhar e Sensação", 1994	
31	Rubens Mano: "Detetor de Ausências", 1994	
32	Fujocka: "Cidade Secreta", 1994	76
33	Renata Motta, Paula Santoro e Elísio Yamada: Intervenção em escala urbana, 1997	
34	Willi Biondani: Intervenção no Arte/Cidade III, 1997	
35	Evandro Carlos Jardim: Intervenção no Arte/Cidade III, 1997	77

36	Givanni Battista Piranesi: "Templo de Minerva Medica", 1778	
37	Givanni Battista Piranesi: "Fragmentos Romanos", 1761	98
38	Krysztof Wodiczko: intervenções variadas, anos 80	99
39	Krysztof Wodiczko: "Homeless Vehicle", 1988-89	
40	Krysztof Wodiczko: intervenção em Pittsburgh, 1986	100
41	Sophie Calle: "Gotham Handbook", 1994	
42	Melissa Gould: "Planta", 1991	101
43	Barbara Kruger: intervenções variadas, anos 80/90	
44	Barbara Kruger: Sem título (<i>Tell us something we don't know</i>), 1987	102
45	Herbert Bayer: "Habitante solitário da cidade", 1932	112
46	Paisagem de Beirute, 1999	113
47	Richard Long: "Círculo de Silêncio", 1990	
48	Richard Long: "Botas Poeirentas Linha de Saara", 1988	125
49	Jenny Holzer: intervenções variadas, anos 80/90	
50	Jenny Holzer: "Sign on a Truck", 1984	
51	Jenny Holzer: "Lustmord", anos 90	126
52	Jenny Holzer: "Erlauf Peace Monument", 1995	
53	Jenny Holzer: "Arno", 1996	127
54	Jenny Holzer: Intervenção no Rio de Janeiro, 1999	128
55	Jenny Holzer: Intervenção no Rio de Janeiro, 1999	129

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa surge da investigação da cidade contemporânea e de suas funções não cumpridas: lugar de apropriações, de identificação e de interação com os indivíduos. A preocupação principal é como contribuir para futuros urbanos renovados que permitam que o senso de coletividade e a prática espacial crítica exerçam-se na cidade. Para isso, a primeira atitude que tomamos foi de expandir a noção de espaço público em direção à idéia de esfera pública, onde elementos políticos, sociológicos, ideológicos, antropológicos e estéticos encontram-se no processo de construção da significação. O objeto de análise eleito é a arte pública com foco na vertente das artes plásticas, mas poderia ser a arquitetura, o teatro de rua ou até mesmo as festas populares, desde que fossem notadas nessas formas de expressão pública as preocupações em questão. No caso específico das artes plásticas, a investida na formação de futuros urbanos renovados é comunicada de forma clara e viável, uma vez que, respectivamente, é baseada na interação com as pessoas e dá-se sobre um amálgama arquitetônico preexistente. Tentamos investigar o relacionamento ocorrido aí: as formas de aparição (formas “estéticas”) do diálogo com esse amálgama e as críticas à arquitetura e ao urbanismo que se podem extrair das diversas intervenções rastreadas. O movimento Internacional Situacionista (1957-1972) é o paradigma apresentado, a partir dos seus conceitos de deriva, psicogeografia, *détournement* e Urbanismo Unitário. Este último, não constitui um urbanismo propriamente dito, dotado de novas diretrizes de implantação: o Urbanismo Unitário situacionista foi justamente uma crítica ao urbanismo vigente na sua época. Dentre as formas estéticas de aparição do diálogo da arte com a arquitetura urbana, notamos na contemporaneidade uma reincidência da imagem. Propusemo-nos a analisar as operações executadas pelas inúmeras imagens na paisagem – imagens fáticas, imagens clichê – e os contrapontos que a imagem artística tenta estabelecer. O que chamamos acima da contribuição para futuros urbanos renovados ou do processo de construção da significação, serve de título a essa pesquisa: constituem *idades em instalação*, em via de nascer para cumprir funções simbólicas obscurecidas pela vida imediatista, funcionalista e veloz dos fluxos urbanos.

INTRODUÇÃO

Um dos postulados mais radicais da modernidade consistiu na *expansão* da prática artística. A arte, a partir das vanguardas do início do século, lança-se para fora dos espaços institucionais do museu em direção às possibilidades que oferece o espaço aberto e a vida cotidiana. O Construtivismo Russo e a Estética Alemã da Produção inauguraram essa questão na história sob o tom marxista de socialização da arte, mas foi nas décadas de sessenta e setenta que começaram a aparecer alguns grupos e mesmo categorias para as novas práticas, como o *Fluxus*, a *Land Art*, a *Body Art*, a *Arte Povera*, a *Environmental Art* e a Arte Conceitual (ver ANEXO).

O Construtivismo Russo, ainda no início do século, foi o movimento artístico precursor da aproximação da arte com os meios de comunicação de massa, incorporando a ela elementos de outras esferas tais como a arquitetura e o desenho gráfico dos cartazes publicitários e panfletos. Os filósofos alemães da Escola de Frankfurt também contribuíram no debate teórico de uma função social e ética para a arte, com a sua Estética da Produção. Walter Benjamin, na década de 30, fala do “autor enquanto produtor”, e ele mesmo envolve-se em programas de rádio, infiltrando-se nos meios menos elitizados. Já para Theodor Adorno e Max Horkheimer, uma arte válida seria aquela que criticasse as condições de produção, mas ao mesmo tempo reconhecesse como está comprometida com elas. Nesse contexto, é o hiato interior da obra de arte, a sua impossibilidade de coincidir consigo mesma, o que fornece a fonte do seu poder crítico. Desse estado contraditório da arte no período pós Segunda Guerra Mundial conclui-se que, para Adorno e Horkheimer, a obra mais profundamente política é aquela inteiramente silenciosa a respeito da política. Ao longo desse trabalho, veremos que, para além da arte autônoma e dessa dicotomia sem saída entre política e estética, são possíveis, à arte contemporânea a nós, outras configurações para o discurso crítico.

No caminho da expansão da arte, a cidade aparece inevitavelmente como um campo de trabalho complexo e instigante para as novas práticas experimentais. Mas deslocar a arte do espaço institucional do museu e transformá-la em arte para a cidade implica duas direções distintas. A primeira não apresenta nada de novo no panorama histórico: o espaço público converte-se em museu e os trabalhos funcionam como objetos estetizantes – no sentido decorativo – desse espaço. Mas as obras são as

mesmas *obras*; objetos que não trabalham as *potencialidades específicas da cidade*, como o acesso de um público não especializado, a dimensão social e política da intervenção ou a percepção distinta da contemplação tradicional. A segunda direção tenta revelar, através do filtro conceitual do artista, as contradições em que estamos inseridos. Essa definição de *arte pública* – ramificação específica dentro do termo, extraída empiricamente da observação de um grupo de obras – caracteriza-se por ser uma *arte crítica*. Por arte crítica no espaço urbano, entende-se então uma manifestação interativa com o seu meio, um *evento* capaz de criar deslocamentos semânticos nesse espaço preexistente e capaz de atuar especificamente sobre o corpo da cidade gerando frestas para a reflexão e a atenção. Não visando a confecção de objetos isolados, a arte crítica que assim toma lugar na cidade pretende escapar do destino decorativo que norteia grande parte das obras públicas permanentes. Uma das hipóteses aqui apresentadas é de que essa arte crítica é uma forma de construção de significados na cidade e para a cidade, suscetível de gerar o exercício do redimensionamento da realidade através de uma nova experiência urbana, partindo do postulado de que o monumento na sua forma tradicional há muito se tornou incompatível com o contexto atual. Mas como definir uma arte crítica *pública*? Explicitemos o termo. À maneira construtivista, o caráter público da arte crítica reside na sua interface com os meios de comunicação de massa e com a arquitetura existente; na sua acessibilidade e visibilidade cultural, dado o seu lugar de atuação, configurado não simplesmente no espaço urbano mas exatamente na cidade viva, isto é, no pulsar de seus fluxos; e por fim reside na alteridade específica que lhe é reservada, no seu viés etnográfico: o homem comum das ruas, aquele que é surpreendido no seu trajeto.

No seu aspecto formal, o que chamamos de arte crítica em geral descende da tradição minimalista. O Minimalismo, movimento das artes plásticas, surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 para opôr-se ao Expressionismo Abstrato então vigente. Não pretendendo ser *expressão* de nada, a arte minimalista tinha compromisso com a clareza, com o rigor conceitual, com a literalidade e a simplicidade. As obras minimalistas eram predominantemente esculturas concebidas sob metodologias precisas e confeccionadas com materiais industriais. Mas o novo senso do visual dos anos 60, insatisfeito com os suportes convencionais e a subjetividade da pintura expressionista, apontava para duas direções: além do minimalismo, aparecia o *pop*. Numa preocupação com as questões urbanas, artistas *pop* como Claes Oldenburg (n.

1929) ou Roy Lichtenstein (n. 1923) criaram esculturas para várias cidades, mas estas resultam como que objetos de museu agigantados. As formas irônicas de Oldenburg – como uma gravata em dimensões arquitetônicas na praça de entrada de um edifício de escritórios em Frankfurt – estabelecem conexões anedóticas com o seu lugar de inserção, mas não contêm o caráter crítico de obras que funcionam como *interferências sintomáticas* sobre a cidade. De fato referem-se à vulgaridade materialista, mas são vivenciados divertidamente como celebrações de uma condição social já instalada. A idéia da interferência sintomática fundamenta as nossas hipóteses. O termo *sintoma* foi definido pelo historiador da arte Hubert Damisch, a partir de um elemento iconográfico da pintura renascentista e barroca – a nuvem – capaz de “subverter semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens”. O conceito foi posteriormente trabalhado por Georges Didi-Huberman, que o definiu como “evento crítico, acidente soberano, dilaceramento”. Esse conceito empregado pelo teórico francês na interpretação crítica da obra de arte nos será muito útil na dissecação do evento artístico na cidade. Stéphane Huchet escreveu a respeito do sintoma no seu prefácio do livro de Didi-Huberman traduzido ao português:

“Ele [o sintoma] torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados. Ao apresentar-se na inelutabilidade de sua abertura somática e crítica, o sintoma dá acesso a seus fundamentos fugentes e abissais.” (DIDI-HUBERMAN, 1999:17)

Buscando a eliminação da dualidade representacional figura e fundo, o desenvolvimento da estética minimalista levou os artistas a intervirem no espaço, a produzirem “cortes no espaço”, como descreveu o escultor Carl Andre (n. 1935) sobre o seu trabalho. Através de elementos geométricos dispostos na paisagem, quase arquitetônicos, a interferência do material geralmente em seu estado bruto modificava aquele espaço, a escultura rastejava na terra, “objetos específicos” – fórmula de Donald Judd (n. 1928) – sem qualquer pretensão à transcendência. O Minimalismo abriu caminho para uma arte onde, segundo Suzi Gablik, “a composição é um fator menos importante do que a escala, luz, cor, superfície ou formato, ou a relação com o meio ambiente” (STANGOS, 1991:180). Assim veremos como, extrapolando a idéia minimalista e conferindo-lhe teor crítico social e político, os artistas em atividade nas cidades de hoje também produzem *cortes* no ambiente urbano. Esses cortes

aparecem sob várias formas, dentre elas a subversão do *outdoor* e de imagens projetadas em anteparos da paisagem construída.

Nos seus ensaios sobre a escultura nas décadas de 60 e 70, Rosalind Krauss estuda as transformações ocorridas. A partir de um desenvolvimento não-historicista do termo escultura, Krauss parte da prática artística em si para o contexto. As operações críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra fizeram com que “categorias como a escultura e a pintura fossem amassadas, esticadas e retorcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, revelando a forma em que um termo cultural pode expandir-se para fazer referência a qualquer coisa” (KRAUSS, 1996:289).¹ A lógica da escultura era inseparável, em princípio, da lógica do monumento tradicional: constituiu historicamente uma representação comemorativa que rebatizava um lugar específico. O pedestal fazia parte de sua estrutura, uma vez que era o intermediário entre o signo representacional e o lugar. O enfraquecimento dessa lógica do monumento se deu no final do século XIX, mais precisamente com o fracasso, decorrente de novas necessidades estéticas experimentadas pelo artista, de duas esculturas de Auguste Rodin (1840-1917). São elas: “A Porta do Inferno” (iniciada em 1880) e “Balzac” (1897). Na primeira, Rodin foge das convenções do relevo narrativo clássico e reorganiza o fluxo do tempo seqüencial através de elementos de presença abstrata. Ele não conta uma história, em vez disso remete ao processo da própria criação do objeto. No monumento a “Balzac”, o corpo do representado transmuta-se em um único gesto, uma vestimenta (o seu robe), um arranjo momentâneo, que “dá à sua carne a forma de uma coluna de sustentação, como se o gênio de Balzac, concentrado nas feições contraídas do rosto, se mantivesse no alto por um simples ato de determinação” (KRAUSS, 1998: 39). Rodin propõe nessa escultura não a leitura do significado mas a experiência do objeto, isto é, localiza o significado na sua superfície.

A partir desse momento crítico, ultrapassamos a lógica do monumento e entramos no que Krauss chama de sua “condição negativa”, sua deslocalização, a perda do lugar. Em outras palavras: entramos na arte moderna, era da escultura como pura abstração e auto-referência, era do monumento autônomo. Afundando radicalmente nessa *condição negativa*, as práticas escultóricas dos artistas da década de 50 resultaram na

¹ Texto original: “... categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa.”

seguinte realidade: “a escultura é aquilo com que você tropeça quando volta para ver uma pintura” (KRAUSS, 1996:295), chegou a dizer Barnett Newman (1905-1970).² Nos anos 60, com os exemplos do artista minimalista Robert Morris (n. 1931), a escultura entrava numa categoria insustentável: a escultura era aquilo que estava na frente de um edifício e não era o edifício; ou aquilo que estava em uma paisagem e não era paisagem. Sua definição resultava numa combinação de exclusões sucessivas. Podia-se dizer que definitivamente deixava de ser algo positivo e resultava da adição da não-paisagem à não-arquitetura, uma espécie de ausência ontológica. Com o desenvolvimento de tal raciocínio, Krauss constrói quadros relacionais e legitima teoricamente a prática escultórica das décadas seguintes, sob combinações resultantes desse *campo expandido* da escultura que abarcariam as diversas operações – que já não se enquadravam mais como modernas – realizadas pelos artistas. *Site construction* (arquitetura + paisagem), *marked sites* (paisagem + não-paisagem), *estruturas axiomáticas* (arquitetura + não-arquitetura), eram algumas operações possíveis.

“Na situação pós-moderna, a prática não se define em relação a um determinado meio - a escultura -, mas sim em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para as quais pode utilizar-se qualquer meio - fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura.” (KRAUSS, 1996:301)³

Assim, essas operações de identificação da não-arquitetura e da não-paisagem permitiam que a crítica abarcasse as novas manifestações ditas escultóricas, mas também denunciavam uma dependência da obra em relação ao meio ou ao contexto no qual se inseria.

O caráter – encontrado na arte crítica – de corte, de intervenção cirúrgica na realidade, vincula-a estritamente com o espaço e com o tempo presente. Fora do lugar ideal e utópico do museu, são muitas as configurações e os interesses artísticos. Nas palavras de Robert Morris a arte dá-se então em um *campo expandido e complexo* (daí vem o termo utilizado por Krauss nas suas análises da escultura). Reconhecemos hoje na arte a impossibilidade da construção de algo definitivo: o que a arte crítica pública propõe é um registro das imperfeições do nosso entorno. Veremos que essa

² Texto original: “La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura”.

³ Texto original: “En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio - la escultura -, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de

leitura é feita de interrogações e dúvidas, muitas vezes desconcertantes, bem longe de constituir uma presença confortável.

A proliferação de imagens de todo tipo e a predominância de uma arquitetura comercial massiva geram nos grandes centros urbanos monotonia e esterilidade tátil, como salientou SENNETT (1997). Na cidade multiplicam-se lugares – que na verdade configuram *não-lugares* – onde as referências não têm conteúdo e o paradigma estético vem substituir o paradigma político. Michel de Certeau chama a cidade de “o mais desmesurado dos textos humanos” (CERTEAU, 1996:170). Para ele, a cidade metafórica, ou o não-pensado da tecnologia científica e política que anima a cidade planejada e visível, lugar de transformações e apropriações, objeto e sujeito ao mesmo tempo, é sempre uma possibilidade na trama urbana. O autor escreveu:

“Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’), a ‘uma outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada.” (CERTEAU, 1996:172)

De fato notamos que a *cidade metafórica* está cada vez mais degradada. Entretanto, em vez de falar da catástrofe e da degradação, o autor apresenta outro caminho: observar os *procedimentos microbianos* para se chegar a uma teoria das práticas cotidianas do espaço vivido. Propomos, a partir disso, que a intervenção artística seja vista como um desses procedimentos microbianos, uma dessas práticas pontuais e sutis que enxertam, como micróbios, sopros de vida singular, trechos a serem apropriados pelas pessoas no corpo não imune da cidade.

A cidade não pode parar em nome do funcionamento do conjunto: as pausas não são permitidas ou são perigosas o bastante e “a subjetividade se encontra ameaçada de paralisia”, como escreveu GUATTARI (1992:169). A cidade de astúcias de Michel de Certeau aflora discretamente na vida cotidiana. As funções práticas da cidade multiplicam-se em detrimento de antigos poderes simbólicos, que se atrofiam. Frente a esse quadro, saímos então à procura de frestas, onde a cidade apresenta sintomas

que são indicativos de nossa época e que constituem pontos críticos a serem perspectivados. O *sintoma* aparece como um vestígio do que deve ser investigado e que, como na medicina, pode repetir-se em corpos distintos: um mesmo sintoma pode estar presente em cidades diversas do mundo. A metáfora do corpo relacionado com a cidade também dá apoio à idéia da *intervenção*. A intervenção artística, à maneira da cirúrgica, é momentânea e espera por um futuro incerto, nem sempre imediato. As suas conseqüências são imaginadas, não garantidas.

Nessa perspectiva, pergunta-se se a arte, enquanto intervenção pública, pode ser um veículo de leitura e entendimento da cidade partindo dos sintomas que ela detecta, revela e subverte. Para tal verificação, procuramos extrair alguns conceitos básicos a partir de intervenções artísticas em várias cidades do mundo. O interesse pela operação em que a arte trabalha o sintoma urbano norteia essa investigação da *experiência da cidade via imagem artística*. Essa operação é entendida – à maneira dos experimentos dos artistas brasileiros Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980) no âmbito do corpo humano – no *estímulo à descoberta* do corpo urbano para a *reconstituição* – mental e física – desse corpo.

No trabalho, por exemplo, do cineasta Carlos Reichenbach (Porto Alegre, 1945), são pretendidas novas visadas sobre a cidade: “Olhar e Sensação” consistiu em um ensaio cinematográfico nas empenas dos prédios no centro de São Paulo, desenvolvido em 1994 para o projeto Arte/Cidade II. Tratou-se justamente de um exercício do olhar no centro de São Paulo. As pessoas assistem às projeções e a cidade retribui esse olhar de uma forma inusitada, através da imagem de fisionomias de animais. Esse trabalho se relaciona no plano simbólico com os meios eletrônicos que nos vigiam e nos controlam. Deixa uma estranheza na atmosfera, difícil de se desviar, pretendendo subverter as nossas sensações domesticadas (FIG. 30). A partir do estudo das táticas situacionistas, veremos que o espaço público urbano expande-se para a idéia de uma *esfera* urbana. Olhar e ter sensações – ambíguas, suaves ou chocantes – é uma prática nada confortável, constituindo talvez um novo paradigma baseado na noção de participação.

A metodologia de pesquisa foi baseada primeiramente na observação empírica e na visita a exposições e eventos artísticos nacionais e internacionais que interferiram

diretamente na cidade. Buscamos extrair as idéias que inspiraram alguns dos movimentos, acreditando que podem contribuir no mapeamento da nossa época no que diz respeito ao fenômeno da arte e da cidade. Um segundo passo consistiu na busca histórica de eventos de vanguarda que propuseram novos enfoques para a experiência artística urbana. Tentamos por fim elaborar uma caracterização das condições urbanas específicas com base nas intervenções selecionadas, de modo que foram montados tipos distintos de operação da arte na cidade. No esforço de construir esse reflexão, organizamos a dissertação em três capítulos com subdivisões.

No primeiro capítulo trataremos, a partir da década de 1950 (fase correspondente a um certo esgotamento do alto modernismo), do Movimento Internacional Situacionista. O movimento aparece, nesse período, como o introdutor de vários conceitos que emergem nas práticas da arte pública atual que estudaremos. Os situacionistas estavam interessados, no âmbito da realidade urbana, nas imagens dotadas de um *pequeno poder poético catalisador*. Noções como *deriva*, *psicogeografia* ou *détournement* se fazem bastante pertinentes na nossa discussão.

No segundo capítulo, tentamos agrupar as intervenções artísticas visitadas e/ou estudadas em três estratégias de trabalho, que não pretendem esgotar o assunto sob a forma de categorias fechadas. “A metáfora do corpo livre” estuda basicamente as décadas de 60/70 no Brasil, onde o artista Hélio Oiticica envolveu-se em práticas experimentais norteadas pelo problema da inserção do corpo no espaço. A época era de repressão militar e controle da expressão, e sua obra desenvolveu-se numa relação de estreita intimidade com a cidade do Rio de Janeiro. O corpo da cidade, enquanto entidade viva e orgânica, funde-se com o corpo do participante da obra de Oiticica, criando uma imagem política de *corpos em ato*. Ele promove a experiência urbana pela via metafórica, buscando também um poder poético catalisador situacionista. “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana”, escreveu OITICICA (1992:103). Das experiências de Oiticica e também de Lygia Clark, surgiram reflexões em vários pontos do Brasil, inclusive Belo Horizonte. “Do Corpo à Terra” foi uma manifestação que aconteceu em abril de 1970 no Parque Municipal e ruas da cidade, paralela à exposição “Objeto e Participação” na Grande Galeria do Palácio das Artes. De caráter experimental e voltado para uma arte de ação e não de obras, o evento mostrou artistas preocupados com a situação política e ecológica do mundo urbano brasileiro.

Importantes na desconstrução do modernismo no Brasil, essas atitudes foram traduções antropofágicas da *Pop Art*, dos *happenings* e da Arte Conceitual.

A noção de *lugar institucionalizado* remete menos a uma desconstrução do que a uma reconstrução dos fluxos urbanos. É uma estratégia vinda do governo, da iniciativa privada ou de outro órgão de fomento às artes que transforma temporariamente e em grande escala a cidade, projetando-a no cenário mundial. Abrange mobiliário urbano, artes plásticas, dança, arquitetura, paisagismo ... Muitas vezes não deixa de ser um novo processo de monumentalização, usando a cidade como cenário. Münster, Sant Boi, Kassel, São Paulo e outras cidades lançam questões sobre a participação das artes no planejamento e no desenvolvimento urbano.

Já em “Arte sintomática”, tentamos investigar a hipótese principal dessa dissertação. As relações que se processam entre arte contemporânea e a cidade, quando a arte intervém diretamente sobre o corpo urbano, conduzem uma reflexão acerca da condição atual urbana, sua esfera “patológica” e algumas possibilidades. Nossa hipótese: do sintoma que aparece no corpo constrói-se um diálogo, ou seja, no próprio dinamismo da cidade, no seu tecido de textos, texturas e não-lugares, a arte trabalha com uma *promessa de lugar*. Lugar virtual que é uma espécie de *redimensionamento urbano* articulado com uma realidade perceptiva amplificada e subvertida. Os sintomas potencializam uma intervenção cirúrgica, onde se formula uma relação de revelação da disfunção e defesa do corpo via inscrição artística. A cidade então é analisada como o substrato orgânico do registro, o local vivo da incisão. A inscrição/incisão/registro sobre o corpo da cidade aponta para uma cidade que é um *porvir*. A arte elabora uma espécie de desconstrução dos fluxos urbanos.

No terceiro capítulo, aprofundaremos uma questão apresentada no capítulo precedente – a proliferação do texto fático nas cidades – e voltaremos à idéia da desconstrução dos seus fluxos a partir da obra da artista norte-americana Jenny Holzer. A definição de *não-lugar* desenvolvida por Marc Augé nos ajuda a conduzir o estudo: o não-lugar é aquele cuja condição de uso depende da interação dos indivíduos com textos (provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais) e pode ser entendido como uma ausência topológica, uma *perda momentânea do corpo urbano*. É sutil, como veremos, o diálogo da *escrita da cidade* com a *inscrição artística* entendida como uma subversão do não-lugar, mas esse diálogo também pode ser

considerado desencadeador de situações efêmeras capazes de instalar novas experiências no espaço urbano.

A artista norte-americana Jenny Holzer (n. 1950) aparece como a figura paradigmática da inscrição artística, constituindo o nosso estudo de caso mais minucioso. Holzer escreve, literalmente, sobre o corpo da cidade. Como *manuscritos*, seus textos são intervalos valiosos no fluxo fático e ininterrupto. Seus trabalhos apontam para um fato: a profusão de imagens não achata o corpo da cidade, mas serve para ele como uma espécie de pele viva, dinâmica. É preciso saber reverter os efeitos negativos do meio em algo novo: não se trata de defender uma postura nostálgica, mas, conclusivamente, da maneira e com que fim é trabalhado o excesso visual característico da cidade.

Acreditamos que a pertinência desse estudo reside no fato de tratar de um assunto inédito no cenário de Belo Horizonte, considerado eventualmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas muito debatido no meio internacional. Faz-se também importante a atualidade do tema da interlocução das esferas culturais – arquitetura, artes plásticas, filosofia, ciência, tecnologia... – para a produção de cruzamentos férteis. Abordar a interface da cidade com as artes plásticas contemporâneas é apontar um desses cruzamentos. Hoje não há um corpo teórico rigoroso e seguro em que se basear: o que há são *situações*, que a construção crítica deliberadamente ilumina. Pretendemos construir um trabalho antes de tudo questionador, em que o objetivo final não é a comprovação fechada de hipóteses, mas a abertura de pistas e questões.

1 TÁTICAS SITUACIONISTAS

A partir da década de 1950, observa-se uma crise na arquitetura e no urbanismo funcionalistas. Começa a ser questionada a interação do homem com a vida então norteada pela eficiência maquínica. A extrema racionalização do urbano parecia instaurar o anonimato, o desinteresse pelas tradições e finalmente o fim da possibilidade de um espaço criativo. Nesse cenário surgem pensamentos e atitudes críticas no sentido de sua reversão. Como nos sugeriu Michel de Certeau, é preciso analisar essas práticas microscópicas de resistência. Práticas cujo teor sobreviveu em um sistema urbanístico que as controla ou as suprime de vez. Atitudes que tecem uma cidade metafórica enquanto desmancham instantaneamente a trama estriada que se formou na cidade. Olhares que buscam aquelas imagens urbanas dotadas de um “pequeno poder poético catalisador”, como procuravam os situacionistas.

1.1 Ambiente histórico

Os anos 50 são a época de crise da arquitetura e do urbanismo funcionalistas. O discurso utópico buscava a criação de um sistema universal e anônimo, na contramão das tradições locais. O assunto do CIAM 8, realizado em 1951 em Hoddesdon, na Inglaterra, foi a necessidade de humanização da cidade frente à mecanização sistemática. Com o tema “The Core of the City”, o Congresso transferia a discussão da metáfora da máquina para a metáfora orgânica. Foi discutida a apropriação do espaço público por parte da população como uma necessidade para que o homem pudesse reconhecer-se novamente como indivíduo. Os arquitetos envolvidos nessa oitava edição do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna acreditavam que os elementos móveis poderiam ter um papel importante na animação do *core* dos centros urbanos e a nova arquitetura deveria permitir a inclusão de tais elementos, trabalhando em conjunto com os meios contemporâneos de expressão artística. O *core* foi definido como o elemento que faz uma comunidade de fato comunidade e não meramente um agregado de indivíduos. A pergunta principal do CIAM 8 era se realmente havia a possibilidade de recriar a antiga sociabilidade que sempre tinha sido a função cívica da cidade.

Os atributos do *core* eram a espontaneidade e a escala humana. Acreditavam que a espontaneidade era o que unia os homens na cidade, e era necessário ativar a experiência emocional no nível do pedestre, para reavivar a espontaneidade na cidade. Queriam transformar o indivíduo passivo na sociedade em um participante ativo da vida social. Sentiam a necessidade de subversão da funcionalidade ortogonal do urbanismo, da criação de “ângulos de significação” e da interação de várias esferas da produção de conhecimento. O arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales analisou essa época:

“A discussão mais renovadora desses anos sobre o *core* das cidades como uma nova zona a contemplar na disposição separada das distintas funções urbanas, significa estabelecer não só a necessidade de um centro pluriforme e maximamente social para a cidade, e sim, sobretudo, a caracterização dessa centralidade como coração, isto é, como o lugar físico no qual parecem encontrar assento os sentimentos humanos mais elevados e mais necessários para a plenitude de uma arquitetura em busca de um novo humanismo.”
(SOLÀ-MORALES, 1995:53)⁴

⁴ Texto original: “La discusión más renovadora de estos años sobre el *core* de las ciudades como una nueva zona a contemplar en la disposición separada de las distintas funciones urbanas, significa

Esse deslocamento humanista no modo de pensar a arquitetura e a cidade, iniciado no CIAM 8 e continuado no CIAM 9 (1953) até a formação do Team X (1959), é ilustrado na pergunta que fez Aldo van Eyck, em 1959: a arquitetura reconciliará os valores básicos? Dentro de um padrão mais complexo em oposição ao modelo simplista do *core*, os jovens arquitetos envolvidos nessa questão perseguiram a identificação do homem com a sua cidade. Conforme escreveram em 1953, “*Pertencer* é uma necessidade emocional básica - suas associações são da ordem mais simples. Do *pertencer* – identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade” (FRAMPTON, 1997:330). O existencialismo, a fenomenologia e o humanismo contaminavam as artes, a arquitetura e o urbanismo nos anos 50. Estava claro que a conciliação do homem com o seu mundo técnico não se tratava de mais um programa sistemático: constituía um objetivo a ser conquistado, um processo sincrônico de adaptação e resistência. Humanismo ético e fenomenologia estética terão sua máxima influência nos anos 50. O passo seguinte seria a crítica ao individualismo da fenomenologia e a busca de uma lógica social: nos anos 60 o pensamento marxista será marcante e decisivo. Desacreditando em qualquer atividade produtivista, a Escola de Frankfurt estabelece que toda produção é ideológica e reflete as forças dominantes do sistema econômico. A tradução artística do programa crítico apareceu sob o seguinte postulado: a produção da arte devia ser substituída pela ação crítica que desmascara e destrói. O Grupo Cobra, o Fluxus, os *happenings* ... todas essas manifestações refletiam a desconfiança dos artistas em relação ao seu próprio meio de expressão. Irromper agressivamente na vida cotidiana era o que os norteava naquela época. De acordo com as conclusões de Theodor Adorno e Max Horkheimer, não fazia mais sentido seguir acumulando produtos ideológicos.⁵

Assumindo a precariedade ao desistir de resolver definitivamente o mundo, o pensamento pós-estruturalista surge para entendê-lo desde a ausência de fundamento, desde a decomposição do tempo histórico. O mundo nos interpela, não o

establecer no sólo la necesidad de un centro pluriforme y máximamente social para la ciudad sino, sobre todo, la caracterización de esta centralidad como corazón, es decir, como el lugar físico en el que parecen encontrar asiento los sentimientos humanos más elevados y más necesarios para la plenitud de una arquitectura en busca de un nuevo humanismo.”

⁵ No pólo oposto ao radicalismo crítico, aparecem no cenário arquitetônico o pós-modernismo como estilo e o *high-tech*: outras tentativas de superar a crise da modernidade. O primeiro, resgatando formas que um dia tiveram significados na história - estereótipos lingüísticos - mas que reutilizados tempos depois são elementos vazios, irrepetíveis; o segundo, exaltando e elegendo o corpo técnico ao nível do estético, com o sentido de evidência e verdade.

controlamos nem o compreendemos com totalidade, mas isso não precisa significar desespero e pessimismo. As noções de *monumento* e *acontecimento* desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari abrem possibilidades interpretativas interessantes para a produção da arte e da arquitetura. Solà-Morales escreveu sobre a condição atual baseando-se no pensamento de Deleuze:

“Não há uma plataforma, mas sim *mille plateaux*, uma multiplicidade ilimitada de posições desde as quais só é possível montar construções provisórias. Nem a realidade dos fatos se ordena ao longo de um fio condutor baseado na sucessão ordenada do tempo.” (SOLÀ-MORALES, 1995:101)⁶

Para os pensadores, toda obra de arte é um *monumento*, mas tal termo não significa aqui algo que comemora o passado. Define-se como “um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas a sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a *fabulação*” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b:218). Deleuze resgata Henri Bergson, que fala da *fabulação* como uma faculdade visionária, distinta da imaginação, que cria potências ou presenças eficazes, “fabricação de gigantes”. Segundo o autor, a *fabulação*, apesar de exercer-se inicialmente na religião, desenvolve-se livremente na arte e na literatura. O monumento é então o nome dado ao composto de *perceptos* e *afectos*, “seres” independentes do espectador e da matéria, bloco responsável pela conservação da obra de arte, que é um ser de sensação.

“Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com essa curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b:216)

O *acontecimento* é um momento energético, uma vibração que criva o caos, construindo uma nova dobra na realidade. Habita a fronteira entre a linguagem e os corpos, articulando-os. É também um ponto de encontro, um cruzamento de linhas, uma apreensão ou ação subjetiva que produz um momento de frágil plenitude. O acontecimento é às vezes casual, às vezes fruto de uma vontade inteligente, um “instante emergente num fluir constante, um acorde harmônico, polifônico numa

⁶ Texto original: “No hay una plataforma, sino mille plateaux, una multiplicidad ilimitada de posiciones desde las cuales sólo es posible montar construcciones provisionales. Tampoco la realidad de los hechos se ordena a lo largo de un hilo conductor basado en la sucesión ordenada del tiempo.”

situação de transição permanente” (SOLÀ-MORALES, 1995:122).⁷ O artista ou o arquiteto – os sujeitos no nosso caso – podem oferecer essa apreensão subjetiva ao produzirem essa *situação* dentro do caos da metrópole. As manifestações das vanguardas artísticas, onde o choque garante a potência da obra, podem ser lidas como acontecimentos puros que são resultado de uma ação deliberada.

A ausência é característica marcante para quem frequenta as grandes cidades de hoje. O seu funcionamento converte a experiência dos lugares em meras passagens e a questão do centro único - o *core* - como prescreveu o CIAM 8, perdeu o seu sentido diante do crescimento exacerbado e problemático das metrópoles. Periferias, zonas, guetos - fragmentos de história urbana - formam a *collage* da cidade. Dentro do fenômeno urbano atual, não se trata de voltar a um humanismo antigo, mas de pesquisar novas interações com o espaço público. Fugindo portanto do criticismo puramente estético e aproximando-nos de uma crítica da sociedade e da cultura, procuraremos mostrar como a arte busca hoje na cidade o valor daqueles lugares que são produzidos pelo encontro de certos elementos atuais. Lugares instantâneos e apreendidos subjetivamente, graças à força dos dispositivos artísticos. Lugares capazes de provocar uma intensidade produzida pela presença da arte: monumentos contemporâneos sob a forma informe do acontecimento.

A atividade vanguardista dos Situacionistas dá-se nos anos 50 no contexto da crítica radical como prática. Interessados pela cultura de massa, tentaram relacionar o urbanismo moderno com a psicopatologia da vida cotidiana. Deixaram-se ser interpelados pelo entorno urbano e estudaram os cruzamentos de seus fluxos que produziam *situações* singulares. Usaram a cidade como o tabuleiro em movimento de um jogo imprevisível, transformando o lugar abstrato em espaço vivido e introduzindo noções até hoje pertinentes, como veremos.

⁷ Texto original: “*instante emergente en un fluir constante, un acorde armónico, polifónico en una situación de permanente transición.*”

1.2 Internacional Situacionista

O movimento *Internacional Situacionista* (1957-1972) foi composto por artistas, urbanistas, poetas e cinematografistas que, desde uma leitura fenomenológica da vida cotidiana, utilizaram a cidade como suporte, como cenário ativo. Os Situacionistas produziram mapas, maquetes, pinturas, revistas, filmes e incursões por várias cidades da Europa. Seu desejo era “destruir a idéia burguesa de felicidade” presente no mundo então hipnotizado pela produção e pelo conforto, através da busca de uma *psicogeografia* do espaço cotidiano. Embora ainda dentro da tradição marxista ocidental, esse movimento europeu introduziu noções que subverteram os elementos dessas duas esferas, arte e cidade. Funcionalismo e função, utilidade e necessidade, razão e sonho foram termos questionados e analisados num conjunto teórico e prático em busca do papel justificado do artista e do arquiteto em meio à era da máquina. Para os Situacionistas, a cidade estava tornando-se um espaço entediante, desprovido de mistérios, onde o funcionalismo ditado pela vida moderna limitava a capacidade criativa das pessoas. Sentiam a necessidade de explorar o espaço existente e inventar novos cenários em movimento:

“Movemo-nos no interior de uma paisagem fechada cujos fatos nos empurram constantemente para o passado. Alguns ângulos instáveis, algumas perspectivas em fuga nos permitem entrever concepções originais do espaço, mas essa visão se mostra fragmentária. É preciso buscá-la nos lugares mágicos dos contos populares e dos escritos surrealistas: castelos, muros intermináveis, pequenos bares esquecidos, cavernas de mamutes, espelhos de cassinos.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:14)⁸

Essas imagens levantadas por eles eram dotadas de um *pequeno poder poético catalisador*, mas era necessário rejuvenescê-las – dando-lhes um outro sentido – para usá-las no novo urbanismo que pretendiam. Esse “Urbanismo Unitário” formar-se-ia a partir e sobre as construções existentes e não era exatamente uma doutrina urbanística, mas uma crítica ao urbanismo: “uma técnica de defesa das condições sempre ameaçadas da liberdade, no momento em que os indivíduos – que não mais existem como tais – construam livremente a sua própria história.” (ANDREOTTI &

⁸ Texto original: “Nos movemos en el interior de un paisaje cerrado cuyos hitos nos empujan constantemente hacia el pasado. Algunos ángulos inestables, algunas perspectivas fugadas nos permiten entrever concepciones originales del espacio, pero esta visión se muestra fragmentaria. Hay que buscarla en los lugares mágicos de los cuentos populares y de los escritos surrealistas: castillos, muros interminables, pequeños bares olvidados, cavernas de mamuts, espejos de casinos.”

COSTA, 1996b:118).⁹ O Urbanismo Unitário pretendia comunicar as diferentes partes da cidade, unificando aquilo que tinha uma certa – mas perdida ou encoberta – correspondência. Nessa operação, onde eram planejadas derivas simultâneas, os Situacionistas utilizavam inclusive *walkie-talkies* para que as conexões fossem estabelecidas. Fruto de uma criatividade coletiva de novo tipo, o Urbanismo Unitário afrontava o meio urbano como o território de um jogo.

Nesse contexto, como colocar o sistema existente em crise? Favorecendo a construção de *situações*. Por exemplo: um meio possível seria a disseminação de uma série de propostas que convertessem a existência num “jogo apaixonante” (com um grau suficiente de sedução séria) através da “utilização hábil” dos meios de comunicação populares. Ou ainda,

“uma certa abstinência ou outras manifestações encaminhadas a frustrar de maneira radical os admiradores desses meios de comunicação, também poderiam criar, com muito pouco esforço, um ambiente incômodo extremamente favorável à introdução de algumas noções novas de prazer.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:19)¹⁰

Outro meio de intervenção: fazer uma cartografia renovada, com a produção de mapas psicogeográficos ou com a introdução de modificações nos mapas já existentes. Conforme escreveram, a primeira deficiência moral é a complacência em todas as suas formas. A psicogeografia, outro conceito-chave, foi definida como o estudo das leis exatas e dos efeitos específicos do entorno geográfico, seja organizado conscientemente ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. Ela se fez necessária quando o principal problema do urbanismo era assegurar a circulação fluida de uma quantidade cada vez maior de veículos. “Propusemo-nos a fazer um estudo sobre a distribuição dos elementos nos ambientes urbanos e as sensações que eles provocam.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:20).¹¹ A psicogeografia instaura novos ambientes situacionistas que se caracterizam pela sua curta duração e sua transformação permanente. A experiência do espaço urbano foi concebida então, não

⁹ Texto original: “*una técnica de defensa de las condiciones siempre amenazadas de la libertad, en el momento en que los individuos - que como tales todavía no existen - construyan libremente su propia historia.*”

¹⁰ Texto original: “*una cierta abstinencia u otras manifestaciones encaminadas a frustrar de manera radical a los admiradores de estos medios de comunicación, también podrían crear, con muy poco esfuerzo, un ambiente incómodo extremadamente favorable a la introducción de algunas nociones nuevas de placer.*”

como o resultado de uma ordem compositiva, mas como *deriva*: uma acumulação errática de experiências sinestésicas. Espécie de “...anti-imagem, signo da vitória do tempo vivenciado sobre o espaço, da ação sobre a representação, e da vida sobre a arte, que estiveram sempre no coração do movimento.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996a:12).¹²

Os mapas psicogeográficos de Guy Debord (1931-1994) reconstruíam o espaço metropolitano como um sistema de zonas ligadas por pontos e vetores de desejo (FIG. 1, 3). A deriva implicava a renúncia às razões habituais para deslocar-se e atuar em favor de um abandonar-se às solicitações do terreno e aos encontros que nele se produzem: “...existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que dificultam o acesso ou a saída de certas zonas.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:22)¹³. Equivale ao que Deleuze e Guattari propuseram em suas análises do espaço: “ser um nômade das cidades”, fazendo “com que a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas...” (DELEUZE & GUATTARI, 1997a:189).

Dentro da idéia situacionista, a aleatoriedade não é o fator determinante da deriva e há um paradoxo na noção de abandono: na verdade ocorre um certo domínio das variáveis psicogeográficas mediante o conhecimento e o cálculo de suas possibilidades. “O terreno passional objetivo em que se move a deriva deve ser definido ao mesmo tempo segundo seu próprio determinismo e segundo suas relações com a morfologia social.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:22).¹⁴ A deriva constituiu uma técnica de deslocamento sem objetivo, baseada na influência do cenário; tentativa de revalorização do ócio, de um ócio positivo, construtivo e transformador do indivíduo. O ensino e a prática da deriva permitem estabelecer os primeiros resultados sobre as articulações psicogeográficas de uma cidade moderna, com seus eixos de passo, suas saídas e defesas. Hipótese central: a existência de plataformas giratórias

¹¹ Texto original: “*nos hemos propuesto llevar a cabo un estudio sobre la distribución de los elementos en los ambientes urbanos, y las sensaciones que éstos provocan.*”

¹² Texto original: “*sort of anti-image, the sign of the victory of lived time over space, of action over representation, and of life over art that were always at the heart of the movement.*”

¹³ Texto original: “*existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y torbellinos que dificultan el acceso o la salida de ciertas zonas.*”

psicogeográficas. A deriva é capaz de propor a diminuição das margens de fronteira entre as diferentes unidades da cidade, até a sua completa supressão. É impossível não associar a deriva com a atitude de *flânerie* da Paris de Charles Baudelaire (1821-1867) na segunda metade do século XIX. A cidade em ambos os casos torna-se um conjunto calidoscópico de cruzamentos que produzem eventos múltiplos. Baudelaire escreveu em *O Spleen de Paris*:

“Não é dado a qualquer um mergulhar na multidão: tal desfrute é uma arte, e só faz, às expensas do gênero humano, esse lauto banquete de vitalidade quem desde berço recebeu de uma fada o gosto do disfarce e da máscara, o ódio do domicílio e a paixão da viagem. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. (...) Só para ele tudo está disponível; e se certos lugares lhe parecem vedados, é que não merecem, a seus olhos, receber uma visita.” (BAUDELAIRE, 1995:41)

À procura do sublime na modernidade de Paris, na fugacidade de sua atmosfera, o poeta farta-se em um *banquete urbano de vitalidade*, e dominado pela paixão da viagem, traça a troca multidão/solidão, binômio que alimenta o seu processo de criação artística. A arte, desde Manet e sob o atento olhar de Baudelaire, já percebia a necessidade de *ser atual*, ou seja, de dizer respeito à sua contemporaneidade e de acompanhar a velocidade com que se imprimia a modernidade.¹⁵

Tentando espacializar as suas impressões e formulações de itinerários, os Situacionistas utilizaram a técnica da maquete, criando verdadeiras esculturas que lembram móveis congelados. É interessante verificar as semelhanças formais entre os móveis construídos por Alexander Calder (1898-1976) e as maquetes feitas pelo arquiteto utópico holandês Constant Nieuwenhuys (n. 1920), com suas “plataformas giratórias psicogeográficas” (FIG. 4, 5). Os móveis de Calder são analisados por Rosalind Krauss como uma metáfora do corpo (FIG. 6, 7). As suas trajetórias conduzem ao conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo, no sentido de que seu movimento é interrupto e não mecanicamente contínuo. Ele existe a fim de

¹⁴ Texto original: “*El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe ser definido al mismo tiempo según su propio determinismo y según sus relaciones con la morfología social.*”

¹⁵ Podemos também relacionar a deriva com as perambulações do cinema neo-realista, analisado por Deleuze como a perda do vínculo da imagem sensório-motora com o mundo. Após a Segunda Guerra, o mundo encontrou-se mergulhado no desencantamento e surgiu a pergunta: como crer novamente no corpo e no pensamento? Como a imagem pode abrir-se para uma exterioridade de novo tipo (privada da transcendência religiosa)? A perambulação no espaço urbano das personagens de Vittorio de Sica e posteriormente de Michelangelo Antonioni, permite que a imagem se liberte da concepção sensório-motora e estabeleça a criação do drama ótico puro. Com a crise sensório-motora, os sentidos se libertam para gerar afectos e perceptos.

que desempenhe a função de ocupar a sua própria espacialidade. Já a maquete situacionista apenas incita e sugere o movimento, como se desenhasse o vestígio do corpo no espaço, ela não é protagonista como o móbil. Ela risca trajetórias a serem executadas por um corpo, em outras palavras: ela *pede* um corpo.

“[o móbil é] uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo esboçado agora pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência. Graças a essa transparência, os móveis tornam-se também imagens da resposta do corpo à gravidade, da fonte interna de sua oposição em seu resolutivo empenho por se movimentar.” (KRAUSS, 1998:261)

Se o móbil é uma metáfora do corpo que formaliza o seu movimento excitado por agentes externos a ele, a maquete situacionista tenta registrar o rastro do corpo atuante na cidade, cujo comportamento é gerado em relação dinâmica com o ambiente urbano. Ambos tratam da presença e da atuação do corpo em cena, dizem respeito a uma interação com o ambiente.

Ao tratar do *rastro, da presença e da atuação do corpo em cena*, os Situacionistas desenvolveram a noção de *situação construída*. Ela é definida como o momento da vida concreta deliberadamente construído por meio da organização global de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos. A construção de uma situação é a criação de um micro-ambiente transitório e de um jogo de acontecimentos para um momento único da vida. Para inventar uma situação temos que explorar os momentos e individualizar os instantes – transformá-los e descentralizá-los.

Segundo Henri Lefebvre, o seu livro “Critique of Everyday Life” serviu de inspiração à formação do Internacional Situacionista, embora formalmente o próprio Lefebvre nunca tenha sido um dos seus integrantes. Os situacionistas aproximaram-se dele tentando conectar a sua teoria dos momentos com a “construção de situações”. A situação como momento criado e organizado inclui instantes efêmeros e únicos; constitui uma organização global que favorece esses instantes do acaso. Portanto a situação construída está num nível intermediário entre o instante e o momento. Assim, a situação não é tão repetível como o momento. Corresponderia à “irrupção de uma singularidade”, nos termos deleuzianos: um evento reelaborado a cada vez. O momento é basicamente temporal, enquanto a situação é estreitamente articulada com o lugar, completamente espaço-temporal. “Os momentos construídos em ‘situações’ poderiam ser considerados momentos de ruptura, de aceleração, *revoluções na vida*

cotidiana individual.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:101).¹⁶ O que caracterizará a situação é a sua *praxis* mesma, a sua formação deliberada, pois um tema situacionista é um desejo realizado. A situação então pode ser entendida como uma *seleção* de instantes num dado momento e num lugar específico. Esse lugar conjugado com os instantes do acaso e com uma certa conjuntura (momento) gera uma situação que é uma experiência particular, única. A situação é, ao mesmo tempo, proclamação do absoluto e consciência do transitório, como na experiência melancólica de *extraír o eterno do que é fugidio* de Baudelaire. O poeta compreende o tema do presente como história em ação e proclama o amor pelo inapreensível, pelos contrastes violentos e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias, apresentando também um certo gosto pelo que é marginal, o que está à margem.

Henri Bergson escreveu no início do século que perceber não é conhecer, mas está relacionado à ação e ao movimento: “...à riqueza crescente da percepção corresponderia um grau crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta face às coisas.” (GUIMARÃES, 1997:89). Em “Matéria e Memória”, escreveu que a percepção dispõe de espaço na exata proporção em que a ação dispõe de tempo. Na superfície do mundo: “um acontecimento que é uma maneira de estar-no-mundo, de preparar-se para ele e de trabalhar seu sentido e expressão.” (HUCHET, 1990:9). Mas em que termos os situacionistas trabalham a construção da situação? Que mescla deve produzir-se entre o transcurso do momento natural (Lefebvre) e alguns elementos artificialmente construídos, e portanto introduzidos nesse transcurso, que o perturbam quantitativa e qualitativamente?

Outro conceito muito importante elaborado pelos Situacionistas é justamente a definição de *détournement*: o desvio de elementos estéticos pré-fabricados; a integração de produções artísticas atuais ou do passado numa construção superior do meio; a técnica de virar as condições sociais contra elas mesmas a fim de revelar o seu verdadeiro caráter. De fato, o desvio no âmbito de esferas culturais consolidadas é um método de propaganda que põe em manifesto o desgaste e a perda de importância de ditas esferas. Implica um processo de descontextualização e recontextualização.

¹⁶ Texto original: “Los momentos contruidos en ‘situaciones’ podrían ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, revoluciones en la vida cotidiana individual.”

Asger Jorn (1914-1973), pintor neo-dada integrante do Internacional Situacionista, escreveu em 1956 que o motivo pelo qual eles estavam insatisfeitos com o funcionalismo consistia no fato de que, sobre uma base platônica, ele não soube ver a estética como função autônoma da atividade humana. Negou inclusive a existência autônoma da beleza, afirmando que o verdadeiro é sempre belo, ou seja: que a lógica e a ética contêm nelas mesmas a beleza. Ignorou a função psicológica do ambiente (função independente de sua utilidade prática). O Situacionista, por sua vez, considera o entorno e ele mesmo como fatos plásticos. Instalou a presença do corpo ativo no espaço e no tempo – *homo ludens* conforme escreveu Constant. Ao rejeitar a irracionalidade do inconsciente, concebeu o desejo como uma escolha consciente e individual. Conceitos como “desejo” e “imaginário” foram reelaborados nos anos 60 tanto por Deleuze quanto por Lyotard, que também resgataram o tema surrealista da liberação da experiência individual. Mas Deleuze, a partir de Bergson, acabou por inverter o duo sujeito e mundo da fenomenologia: ao invés da luz que sai do sujeito em direção ao mundo, agora a luz vem do mundo em direção ao sujeito.

“Nesse sentido a consciência não é consciência de alguma coisa, conforme a consagrada fórmula da fenomenologia, mas a consciência é alguma coisa, ela confunde-se com a coisa, de direito está em toda parte, até que alguma região se torne opacidade.” (PELBART, 1998:4)

Entendendo o desejo como escolha consciente, os Situacionistas esperavam por uma nova forma que superasse a obra de arte. Constant escreveu:

“Creio que o caráter surpreendente que a construção de ambientes exige, exclui as artes tradicionais como a pintura ou a literatura, desgastadas e já incapazes de provocar revelação alguma. Estas artes, ligadas a uma atitude mística e individualista, não são utilizáveis para nós. Devemos inventar, portanto, novas técnicas em todos os campos, visual, oral, psicológico, para reuni-las depois na complexa atividade gerada pelo urbanismo unitário.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:79)¹⁷

A preocupação explicitada por Constant – o reposicionamento da arte e do papel do artista e do arquiteto – remete a um momento mais amplo em que se encontrava a criação artística dos anos 50 e 60. Ela gerou uma profusão de movimentos que

¹⁷ Texto original: “creo que el carácter sorprendente que exige la construcción de ambientes excluye las artes tradicionales como la pintura o la literatura, desgastadas e incapaces ya de provocar revelación alguna. Estas artes, ligadas a una actitud mística e individualista, no son utilizables para nosotros.

desenvolveram, cada um à sua maneira, respostas para tal preocupação, geralmente em torno da hipótese de que o que salvaria a arte de seu suicídio iminente seria uma arte sem objeto, uma arte de caráter efêmero. Daí surgiram *happenings*, *performances*, eventos e experiências de criação coletivas. Mas essas manifestações eram ainda centradas na figura e na apropriação conceitual e formal do artista. Por mais que trabalhassem sobre o ambiente, lançavam uma iluminação nova sobre ele; não deixavam com que o ambiente lhes solicitasse e lhes incitasse comportamentos e situações. Além disso, essas outras manifestações não se desvencilharam do mercado ou da indústria de arte, pois para toda performance é necessário um público, coisa inexistente na concepção dos situacionistas. Eles desenvolveram justamente uma crítica do espectador passivo.

Debord, principal figura dentro do movimento, fundou também a Internacional Letrista (1952-1957), baseado na experimentação da cenografia e da comunicação adequadas para provocar situações atraentes. Dentre as suas propostas, quiseram

“reter as frases que, escritas em determinadas ruas com cal ou qualquer outro sistema, incrementam o seu significado intrínseco, quando em realidade só têm um. A repercussão dessas inscrições se estenderá desde a insinuação psicogeográfica até a subversão mais simples.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996b:55)¹⁸

Utilizando signos extraídos da cultura de massa e de desenhos infantis – formas de *détournement* – como elemento de potência ótica na crise das artes tradicionais, os letristas produziram cartazes, desenhos, colagens e montagens onde mesclaram esses signos criando pequenas janelas críticas sobre a sociedade industrial capitalista (FIG. 2). Usaram a tipografia como instrumento artístico, misturando poesia e política, *slogans* e imagens publicitárias, e constituíram uma espécie de proto-graffiti.¹⁹

Debemos inventar, por tanto, nuevas técnicas en todos los campos, visual, oral, psicológico, para reunirlos después en loa compleja actividad generada por el urbanismo unitario.”

¹⁸ Texto original: “retener las frases que, escritas en determinadas calles con tiza o con cualquier otro sistema, incrementan su significado intrínseco, cuando en realidad sólo tienen uno. La repercusión de estas inscripciones se extenderá desde la insinuación psicogeográfica hasta la subversión más simple.”

¹⁹ A título histórico: ao lado da IL, outro movimento surgiu dentro do Internacional Situacionista, chamado Bauhaus Imaginista (Suíça, 1953). Ela abandonou qualquer esforço no nível pedagógico e quis evoluir até a atividade experimental. “Voltar ao artesanato” era limitar a arte a um campo muito reduzido. O academicismo, no seu entender, já estava superado na esfera das artes assim como o artesanato no mundo industrial. Os artistas experimentais deveriam aproveitar os meios industriais para os seus próprios fins, não utilitários.

O movimento Internacional Situacionista inspirou grupos e artistas ao longo das décadas que o seguiram. Alguns conceitos situacionistas são encontrados, por exemplo, em trabalhos atuais de Hans Haacke, Dennis Adams, Jenny Holzer, Barbara Kruger e Krzysztof Wodickzo, sem falar em algumas intervenções urbanas e teorias de Bernard Tschumi. “New Babylon”, em particular, antecipou as ficções megaestruturais do Archigram de alguns anos depois. Apesar de termos que admitir que o movimento ao final falhou no seu propósito revolucionário – naturalmente como os outros movimentos de vanguarda que o precederam – não podemos esquecer o impacto que suas idéias e sua vitalidade provocou nas mentes dos artistas que com elas entraram em contato. Como disse Debord, numa crítica posterior: “as vanguardas tiveram seu tempo... depois delas, as operações têm início numa cena mais vasta.” No seu “Panegyric” de 1988, Debord acrescentou: “todas as revoluções entram na história e a história por sua vez as rejeita: e os rios da revolução retornam aonde eles nasceram, a fim de jorrar uma vez mais.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996a:35).²⁰ Hal Foster, por exemplo, analisou o conceito situacionista do *détournement* no caso da arte baseada no *site-specific*, acusando sua reconciliação com a promoção cultural e política:

“Tomando uma situação normal e retraduzindo-a em sobreposições e múltiplas leituras das condições passadas e presentes.’ Esse slogan, emprestado por Gordon Matta-Clark, pioneiro no *site-specific work*, mescla as metáforas do mapeamento e o *détournement* situacionista (definido muito tempo atrás por Guy Debord como “a reutilização de elementos artísticos preexistentes em uma nova composição”). Mas aqui alguns projetos *site-specific* foram transformados em locais turísticos, e a ruptura situacionista foi reconciliada com a promoção cultural e política.” (FOSTER, 1996:198)²¹

Na segunda fase do movimento, entre 1961 e 1972, Debord lançou seu famoso livro “La Société du Spectacle” (1967), onde escreveu: “o espetáculo não é uma coleção de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1983:não paginado).²² Ele estabelece assim uma separação ontológica

²⁰ Texto original: “All revolutions enter history and history rejects none of them: and the rivers of revolutions go back to where they originated, in order to flow once again.”

²¹ Texto original: “On taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present.’ Borrowed from Gordon matta-Clark, a pioneer of *site-specific work*, this motto mixes the metaphors of *site-mapping* and *situationist détournement* (defined long ago by Guy Debord as ‘the reuse of preexisting artistic elements in a new ensemble’). Yet here again impressive *site-specific* projects were also turned into tourist sites, and *situationist disruption* was reconciled with *cultural-political promotion*.”

entre o ser e a aparência, onde a aparência é enganosa, enquanto a vida cotidiana se degrada num puro “espetáculo”. Nessa chamada sociedade do espetáculo, predomina a banalidade: “o espetáculo dentro da sociedade corresponde à manufatura concreta da alienação.” (DEBORD, 1983:não paginado).²³ É necessário reverter essa banalidade para algo novo e criativo, aproveitando a força dessa própria cultura de massas. Para Debord, é necessário criar *situações* instantâneas, efêmeras, sem um futuro, passagens. A permanência da arte ou de qualquer outra coisa não lhe interessa: a eternidade é para ele “a idéia mais grosseira” que uma pessoa pode conceber na conexão com os seus atos. Com as imagens dominando a paisagem sócio-cultural do mundo e o homem raramente solicitado a interagir com o meio, os Situacionistas são lembrados e resgatados hoje como manipuladores do tempo e do espaço, trabalhando sobre a cidade e usufruindo dos seus meios mesmos para transgredi-los. A construção de situações começa nas ruínas do espetáculo moderno, sintoma que inspirou o estudo que faremos no terceiro capítulo sobre a subversão da imagem fática.

Como vimos, os Situacionistas, através dos itinerários que percorriam, deixavam-se embalar pelas solicitações do espaço. A isso chamaram *psicogeografia*, que podemos entender como um jogo de sedução onde se exercita o ato de descobrir e de selecionar. Uma prática onde se pode defrontar com os defeitos, limites, perigos e sintomas do corpo urbano. A psicogeografia dá vez às preferências pessoais e subjetivas, a uma interação íntima com os objetos. Exerce-se através de “plataformas giratórias” do sentido, conforme palavras de Constant. *Mil platôs*, nos termos de Deleuze, onde é possível travar contato com uma multiplicidade de posições nas quais situações se constroem e acontecimentos são gerados. Como veremos no próximo capítulo, o próprio Oiticica lançou-se na aventura psicogeográfica, perambulando pelo Rio de Janeiro, descobrindo e selecionando elementos. Também tentaremos demonstrar, mais à frente, como as intervenções urbanas de arte na atualidade operam e desenvolvem-se dentro dos conceitos anunciados pelos Situacionistas.

²² Texto original: “*The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images*”.

²³ Texto original: “*The spectacle within society corresponds to a concrete manufacture of alienation.*”



FIGURA 1 - Guy Debord, "The Naked City", 1957
FONTE - ANDREOTTI & COSTA, 1996a. p.56



FIGURA 2 - Asger Jom, "Brisez le Cadre", 1968
FONTE - ANDREOTTI & COSTA, 1996a. p.76



FIGURA 3 - Constant, "New Babylon sobre Paris", 1963
FONTE - ANDREOTTI & COSTA, 1996a. p.159



FIGURA 4 - Constant, "Espiral Inclinada", 1958
 FONTE - ANDREOTTI & COSTA, 1996a. p.91

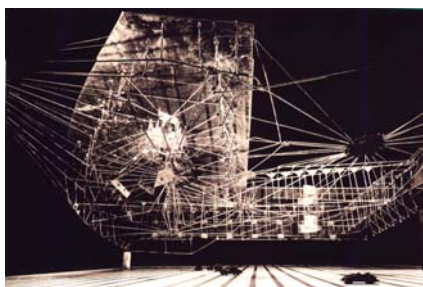


FIGURA 5 - Constant, "Setor Amarelo", 1958
 FONTE - ANDREOTTI & COSTA, 1996a. p.133

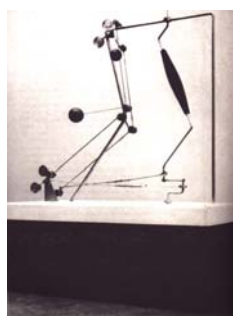


FIGURA 6 - Alexander Calder, "A Bicicleta", 1968
 FONTE - KRAUSS, 1998. p.264



FIGURA 7 - Alexander Calder, "Móbile Suspenso", 1936
 FONTE - KRAUSS, 1998. p.260

2 OPERAÇÕES NAS CIDADES

Desde a década de 70, várias experiências de arte pública redefiniram a relação entre arte e espaço público urbano, estabelecendo diálogos inovadores com a cidade existente. Cada intervenção é uma maneira de ver a cidade. São táticas de aproximação dos paradigmas de cidade, mutantes no tempo e no espaço. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Münster, Kassel, Florença, Barcelona. Em cada lugar, um diálogo diferente é estabelecido, um novo modo de apropriação do espaço urbano é instaurado. Essas situações urbanas nos permitem rastrear esquemas operacionais, nos quais é investigado um estado de frágil instalação, capaz – em níveis menores ou maiores – de deixar o vestígio de uma urbanidade mais humana.

2.1 A metáfora do corpo livre

Um dos principais expoentes da geração artística brasileira emergente na virada da década de 50, Hélio Oiticica tratou a cidade como fonte antropológica e política e recolheu elementos, personagens e símbolos urbanos devolvendo-os sob novas formas. Sua arte aparece como um processo participante do criticismo social, de modo que a esfera pública não é vista simplesmente como o espaço público, mas como o campo complexo do interesse público. É o artista comunitário – em vez do herói modernista – catalisador para a criatividade de outras pessoas, dotado de imaginação política, proclamando a diferença e a diversidade. Como veremos mais à frente nesse segundo capítulo, tal comportamento está presente hoje em trabalhos de vários artistas que fazem arte pública. MILES (1997:8) escreveu com respeito às décadas de 1980 e 90:

“Uma diferença entre a arte pública convencional e as artes comunitárias ou um novo gênero da arte pública, é que o artista comunitário, e freqüentemente um novo gênero do artista público, atua como um catalisador para a criatividade de outras pessoas, a imaginação política sendo talvez tão valorizada como a habilidade para o desenho. Isso é uma reação contra a acomodação da arte no mercado e nas instituições, uma rejeição da estética autônoma do modernismo, e reflete um realismo crítico derivado do Marxismo, do feminismo e da ecologia, o que implica que os artistas atuem para e com outros na responsabilidade pelos seus futuros.”²⁴

A idéia de cidade aparece na obra de Oiticica com a característica de ser um pulsar orgânico, vivo. O artista trabalha o seu aspecto patológico: miséria, repressão, drogas, neocolonialismo, fronteiras de exclusão. A diluição do suporte artístico enquanto tal (a tela) permitiu ao artista trabalhar o corpo da cidade através da *descoberta* e da *reconstituição* dos seus elementos físicos e imagéticos. Esses elementos presentes na paisagem e cultura urbanas eram de súbito *achados* pelo olhar do artista. Mas não lhe interessava remontar os elementos da cidade como fragmentos de maquetes a serem expostas dentro das galerias e museus, como *ready-mades*. A obra de Oiticica se alimentou dessa cidade de modo muito íntimo, pois o seu processo criativo desenvolvia-se nas favelas, nos terrenos baldios, nas caminhadas noturnas, na Escola

²⁴ Texto original: “One difference between conventional public art and community arts or new genre public art, is that the community artist, and often the new genre public artist, acts as a catalyst for other people’s creativity, political imagination being perhaps as valued as drawing skill. This is a reaction against the commoditisation of art by its markets and institutions, a rejection of the self-contained aesthetic of modernism, and reflects a critical realism derived from Marxism, feminism and ecology which implies that artists act for and with others in reclaiming responsibility for their futures.”

de Samba da Mangueira e dentro dos canteiros de obras públicas. A sua matéria-prima era viva, e nela executava trabalhos catalisadores de reformas liberalizantes: o artista catalisador e engajado com o urbano e o social era a tônica da época. As zonas de exclusão constituem um palco para estratégias de resistência, um desafio ao domínio da representação do espaço. A partir do golpe militar de 1964, a repressão policial era cena constante na vida urbana brasileira. A partir de 1966, os estudantes começaram a ocupar as ruas em protesto, e bombas e prisões eram rotina. O trabalho de Oiticica constrói a idéia do corpo em liberdade espaço-temporal, aberto a novas experimentações. Com os seus “Penetráveis”, “Parangolés” e “Bólides” cria a *metáfora do corpo livre*, corrigindo a exclusão fruto da desigualdade sócio-econômica e da censura gerada pela violência da repressão militar à oposição política.

Através de seus experimentos – que nos remete ao postulado descrito por Deleuze onde a arte cria um finito que restitui o infinito – Oiticica deseja a construção de uma totalidade através de um núcleo construtivo primário. Na procura pelas raízes da gênese objetiva da obra, o artista volta-se para a paisagem urbana, lugar privilegiado para a manifestação da primitividade construtiva popular. O sentido de construção está ligado ao desejo de uma “arte ambiental”, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Trata-se da procura por “totalidades ambientais”, que são também “situações”: conformações criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde a micro-escala até o espaço arquitetônico e urbano. “Essas ordens não são estabelecidas *a priori*, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente.” (OITICICA, 1992:87). Essa idéia requer, por sua vez, uma “participação ambiental” do espectador. Na construção dessa totalidade ambiental, o elemento-chave é o participante, que substitui o observador tradicional. Ele toma parte de experiências iniciáticas onde forçosamente improvisa e assim mergulha nas suas limitações e desejos. FAVARETTO (1992:121) escreveu:

“(…) as *Manifestações Ambientais* são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’”.

Oiticica propôs a idéia de lançar “acontecimentos poéticos”, pontos extraviados da paisagem urbana para serem achados pelos passantes num momento de surpresa e descondicionamento da experiência estética. Sobre uma intervenção que fez no Rio

de Janeiro, utilizando uma lata de fogo que serve normalmente para sinalizar estradas ou obras à noite, OITICICA (1992:104) escreveu:

“A experiência da lata-fogo está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – é a obra que eu isolei no anonimato da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade...”

Toda a urbanidade presente no seu trabalho vem do fascínio e do contato próximo com o que podemos chamar de marginal: a “falta de lugar social”, que se processa ao mesmo tempo que a descoberta do “lugar individual”, uma surpreendente liberdade de ação. Ele vê no marginal não o “bom selvagem”, mas o conjunto do instinto e da força vital para a resistência. No Morro da Mangueira, Oiticica apropriou-se do samba, da arquitetura local e das relações sociais baseadas numa ética comunitária.

Esses tipos de intervenção artística, ou o entendimento da fusão da arte com a vida cotidiana, começou na virada da década de 1950 para a 60. Trabalhando a noção de desmonte do objeto artístico proposta pelas vanguardas européias do início do século, os jovens artistas brasileiros em atividade na década de 60 elaboraram conceitos que privilegiavam a idéia de *construção*. Tratou-se mais precisamente da “construção ontológica do novo”, uma *possibilidade* frente à declaração da “morte da pintura”, possibilidade de “salvação” para a mesma, para usar os termos de Oiticica. Rubens Gerchman, citado por RIBEIRO (1997:135), deu seu depoimento à *Vanguarda Brasileira. PARE*, publicação da UFMG em julho de 1966:

“O enfoque dado por nós agora é o do homem em seus múltiplos aspectos. O que a meu ver melhor caracteriza o homem moderno é a multidão. Acredito que a minha principal responsabilidade é a de dizer. Quero pessoalmente uma arte de conteúdo em que o homem seja sempre a medida. Faço uma arte urbana e recolho o meu material no dia-a-dia.”²⁵

No sua formação conceitual, Oiticica aponta Piet Mondrian (1872-1944) e Casimir Malévitch (1878-1935) como peças fundamentais. Para ele, Mondrian foi um “profeta genial”, para quem a arte não-naturalista deveria ser levada às suas últimas conseqüências. Sua solução não seria a arte aplicada, mas algo fortemente expressivo, que seria como a “beleza da vida”, algo que o artista não podia definir

²⁵ *Vanguarda Brasileira. PARE*. Belo Horizonte: Reitoria da UFMG, 25 jul. 1966. Não paginado.

porque ainda não existia. Fundando um espaço ilimitado, uma dimensão infinita, Mondrian não se preocupou com a aparência, mas com significados. Conforme análise de Oiticica, não destruiu a superfície, mas, pela geometrização, transformou-a de dentro para fora. É um pintor do “espaço sem tempo”, do espaço “na sua imobilidade móvel”. Chegando no limite da pintura de representação, Mondrian e Malévitch acabaram por desenvolver uma nova gramática em arte. Na tentativa de atravessar a fronteira da representação, OITICICA (1992:59) escreveu: “quem figura, figura algo sobre algo, sendo que a expressão linear e caligráfica geralmente necessita de um suporte passivo, e pouco o supera ou o transforma em sua estrutura.” Opondo-se ao estado passivo do suporte, concluiu: “quem figura sobre algo, melhor figura através de algo.” O artista debruçou-se então na busca das possibilidades não exploradas da espacialidade pictórica, integrando o Movimento Neoconcreto Brasileiro. Concomitante com as suas propostas de espacializar a pintura, acabou por expandir o Neoconcretismo ao *temporalizar o espaço*. Segundo FAVARETTO (1992:34), “o salto de Oiticica, da pintura para o espaço e para a criação de ‘novas ordens’”, foi determinado pela emergência da participação: a passividade da recepção da obra foi transformada em aventura para o corpo.

O Movimento Neoconcreto Brasileiro estava interessado no *pathos* social. Tal corrente formou-se, na virada da década de 1950, para fazer oposição ao racionalismo cientificista do Concretismo, deslocando a discussão para os termos fenomenológicos da relação homem/mundo. Foi decisivo para a articulação das neovanguardas dos anos 60 no Brasil, como mostrou Marília Andrés RIBEIRO (1997). O Neoconcretismo teve o aval de Mário Pedrosa e contou com a participação de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e Franz Weissman, entre outros. Ao desenvolver pessoalmente o Neoconcretismo, cada artista apresentou sua conclusão formal. Lygia Clark, na tentativa de eliminar a moldura e a distância contida na percepção do quadro, escolheu o tato como o sentido privilegiado na sua obra. Em contrapartida, Oiticica elegeu a visão como motor principal, trabalhando a força cromática nos objetos, mas não deixou de estimular também os outros sentidos.

Dentro das várias invenções de Oiticica, destacamos algumas. O “Penetrável” foi uma categoria que se seguiu às “Invenções” e aos “Núcleos” e tornou possíveis as experiências subseqüentes: “Parangolés”, “Bólides” e “Ambientes”. O “Penetrável” significou efetivamente a transformação do espaço plástico em ambiente vivencial,

integrando manifestações ambientais que simulavam espaços públicos, jardins, praças etc. Sua operação essencial era incorporar e transformar o espaço real num espaço virtual estético e num tempo também estético. FAVARETTO (1992:68) cita um depoimento de Oiticica:

“Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim da mágica, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.”

Como escreveu FAVARETTO (1992:69), “imagem de uma arte no espaço, a finalidade do Penetrável é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado.” Essa idéia lembra os construtivistas e também o urbanismo unitário dos situacionistas. O espaço vivenciado no tempo é a idéia central.

“Assim, para Oiticica, o tempo como elemento ativo, duração, implica o fim da representação e, com ela, da contemplação. No espaço ‘representativo’, a tela funciona como uma janela; o tempo, aí, é linear, movimento entre figuras. Quando, porém, o plano da tela é ativado, o tempo, como duração, lança-se no dinamismo das áreas de cor, que agem como focos de energia. Na medida em que o observador é chamado, de alguma forma, a intervir na produção desse dinamismo, esse tempo ganha ‘vitalidade’ e ‘significação’. E, para Oiticica, é esse envolvimento dos indivíduos com o ‘tempo da obra’ que reata o fio estancado das experiências dos mestres construtivistas.” (FAVARETTO, 1992:79)

Recolhendo e transformando elementos da paisagem urbana, Oiticica chega aos “Parangolés”. A descoberta do “Parangolé” em 1964 marca para o artista a definição do que seja a obra, a “fundação do objeto”. Um fenômeno total, não em partes: nos Parangolés, apesar de usar objetos ordinários, Oiticica não procura a poética transposta desses objetos como fim: são essencialmente elementos que constituem um todo. Porém, há o que chama de convergência da obra com os objetos ou uma “semelhança de aparência”. Essa convergência dá-se, é claro, *a priori*. Por exemplo: a forma do estandarte, da tenda, etc., são imagens que inspiraram certos Parangolés. Nas palavras de Favaretto, o Parangolé é uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero (FIG. 8). O participante veste o Parangolé e interage com ele, de modo que cada vez é única, uma situação irrepetível.

Os “Bóides” consistiam em recipientes (caixas, sacos, latas, bacias) com materiais elementares da terra, manipuláveis, em busca das virtualidades da cor imanente aos

objetos em jogo; o que o artista chamou de “estruturas de inspeção” ou “transobjetos” ou ainda “estruturas transcendentais imanentes”. Tais nomes traduzem a idéia de exploração, experimentação, quebra de valores preconcebidos, abertura de novos horizontes. O artista propõe a “posse do mundo ambiente” e não a “posse de objetos”.

O fato de achar na paisagem do mundo urbano *elementos Parangolé* significa “estabelecer relações perceptivo-estruturais” ou “imaginativo-estruturais” do que cresce na trama estrutural da obra e do que é achado no mundo espacial ambiental. “Acham-se coisas que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente...” (OITICICA, 1992:105).

“Todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na realização pluridimensional que delas decorre entre ‘percepção’ e ‘imaginação’ produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente.” (OITICICA, 1992:87)

Através do conceito de Parangolé, há uma retomada da estrutura mítica primordial da arte; como que uma “vontade de um novo mito”. Acontece a interferência dos elementos da arte no comportamento do espectador, uma interferência de longo alcance, que pode atingir os campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. O artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação.

“Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta com uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que se integra também na ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí, fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual.” (OITICICA, 1992:103)

A arte ambiental de Oiticica é distinta da Arte Ambiental que surgiu da ameaça anti-ecológica. Ela não pretende um retorno metafórico à natureza nem visa estabelecer novas relações entre o homem e seu habitat natural. *Ambiente* para o artista é carregado de forte teor antropológico, é uma entidade que nasce na cidade. Sobre isso, o crítico Mário Pedrosa (PEDROSA, 1995:281) escreveu:

“A arte ambiental no Brasil, de que foi no mundo um dos países precursores, caracteriza-se sobretudo por ser vivencial e por nunca se ter embarafustado (a não ser posteriormente, sobretudo em São Paulo) pela outra modalidade ambiental que é a ambiental abstrata, reflexo das virtualidades tecnológicas da civilização industrial. Que esse movimento foi fecundo dizem as imediatas repercussões que o levaram a extravasar do núcleo inicial dos artistas plásticos para atrair poetas como Rogério Duarte e músicos populares de gênio como Caetano Veloso, e ampliar-se, com as deformações dos meios, até as boates e a televisão.”

Para Oiticica, havia duas maneiras bem definidas de participação: uma envolvia a manipulação ou participação sensorial-corporal, a outra era uma participação semântica. No início da década de 1970, o artista entra numa nova fase experimental, onde desenvolve a expressão textual e experiências audiovisuais. Em 1973, cria o conceito de “quase-cinema” para trabalhos que exploram o dinamismo das seqüências de projeção de *slides* em conjunto com trilhas sonoras, onde privilegia a participação semântica. Já nos últimos anos de sua vida, Oiticica envolve-se em projetos destinados a espaços públicos, encarados como possibilidades de síntese e de simultaneidade de suas descobertas. Trabalha, entre outras coisas, em maquetes de labirintos para o projeto de Rui Ohtake no Parque Ecológico do Tietê (São Paulo). Em dezembro de 1979, concebeu “Kleermania”, em homenagem ao centenário do artista suíço Paul Klee (1879-1940). Também denominada “Devolver a Terra à Terra” (FIG. 9), tratou-se de um acontecimento urbano assim definido pelo artista (FAVARETTO, 1992:225):

“Para comemorar o centenário eu fiz o Contra-Bólido, que chamei assim porque é assim exatamente o processo oposto do Bólido. Peguei terra em Jacarepaguá, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e levei lá para o Aterro do Lixo do Caju. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro eu coloquei uma fôrma de 80 x 80, feita de madeira, de 10 cm de altura; e coloquei a terra dentro, fiz o molde quadrado, depois tirei a fôrma e ficou aquele quadrado de terra lá.”

O último acontecimento antes de sua morte, em 1980, foi “Esquenta pro Carnaval”, no morro da Mangueira. Consistiu, mais uma vez, na apropriação de um lugar para a produção de situações singulares. A obra de Oiticica abre caminho no campo teórico e prático para a articulação de uma nova experiência estética, imbuída da realidade e dos sintomas urbanos circundantes, experiência esta baseada essencialmente em deslocamentos críticos e exercícios de descondicionamento. A exposição de Oiticica “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM do Rio de Janeiro em 1967, foi uma espécie

de paradigma para manifestações posteriores, como “Arte na Rua”, “Arte Pública no Aterro”, “O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa”.

O Movimento Tropicalista evidenciou em 1967 o mundo da comunicação rápida, um “mosaico informativo”. Seus ingredientes básicos para o questionamento social foram a alegoria, a alegria e a ironia. Segundo Favaretto, “o Tropicalismo deu uma resposta desconcertante às questões da relação entre arte e política” (FAVARETTO, 1979:14): as canções tropicalistas tratam o social sem o *pathos* então vigente, propondo uma “deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica” (FAVARETTO, 1979:9). Trabalhando com justaposições do arcaico e do moderno, do nacional e do internacional, o Tropicalismo engendrou uma espécie de síntese antropofágica da sua contemporaneidade. Há muitas semelhanças entre os trabalhos de Oiticica – principalmente a instalação “Tropicália” – e a música popular emergente na época, o que atesta a circulação de idéias na formação de um cenário cultural crítico.

Das experiências de Oiticica e também de Lygia Clark, surgiram reflexões em vários pontos do Brasil, inclusive Belo Horizonte. “Do Corpo à Terra” foi uma manifestação que aconteceu em abril de 1970 no Parque Municipal e ruas da cidade, paralela à exposição “Objeto e Participação” na Grande Galeria do Palácio das Artes. De caráter experimental e voltado para uma arte de ação e não de obras, o evento mostrou artistas preocupados com a situação política e ecológica do mundo urbano brasileiro. Foi importante na desconstrução do modernismo no Brasil, elaborando traduções da *Pop Art*, dos *happenings*, da *Land Art* e da Arte Conceitual. Segundo os críticos Mário Pedrosa e Frederico de Moraes – este último coordenador e participante de “Do Corpo à Terra” – as novas vanguardas brasileiras dos anos 60 distinguem-se da *Pop Art* norte-americana por não tratarem os seus assuntos com objetividade e neutralidade. Ao contrário, mostram uma arte engajada e embalada pela cultura tropical.

Como foi comentado, a arte brasileira dos anos 60/70 não pôde ignorar a situação política e por isso apresentou perspectivas revolucionárias com a criação de uma arte de participação, metáfora de liberdade. “Do Corpo à Terra” é um exemplo significativo dessa condição. O caráter revolucionário levou Moraes a denominar de “Arte Guerrilha” certos trabalhos do carioca Cildo Meirelles (n. 1948) ou Artur Barrio (n. 1945, Portugal), ambos participantes da mostra. Coordenada por Moraes e pelos artistas da neovanguarda do Rio, São Paulo e Minas, “Do Corpo à Terra”, visava estabelecer uma

relação entre o homem e a paisagem. De caráter experimental e coletivo, o evento quis marcar a inauguração do Palácio das Artes e durou três dias. Em depoimento à RIBEIRO (1997:147), Frederico Morais relatou:

“*Objeto e Participação* consistiu numa exposição coletiva, realizada no saguão do Palácio das Artes com trabalhos experimentais, abertos à participação do público, de Franz Weissman, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanneto, Terezinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nistche. *Do Corpo à Terra* foram propostas conceituais realizadas durante três dias no parque e nas ruas da cidade. Os artistas não apresentaram obras, mas realizaram várias ações: Cildo Meirelles queimou galinhas vivas, em homenagem ao sacrifício de Tiradentes; Dilton Araújo cercou o Parque Municipal com uma corda; Lotus Lobo plantou sementes; Luis Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou vários jornais velhos; Luciano Gusmão fez um mapeamento do Parque, dividindo as áreas livres das áreas de repressão; Barrio jogou trouxas de carne e osso no Ribeirão Arrudas; Lee Jaffe executou a proposta de Oiticica, desenhando uma trilha de açúcar na Serra do Curral [FIG. 11] e eu fiz apropriações fotográficas de vários locais da cidade. *Do Corpo à Terra* foi a última e mais radical manifestação coletiva da vanguarda brasileira.”

Morais concebia a arte como manifestação do corpo e da terra, do ambiente geográfico e histórico em que se insere o homem. Buscando um espaço para a liberdade de expressão dentro da realidade do Estado totalitário, surgia uma utopia, “roteiro do novo homem”, espécie de “paraíso contracultural”, o homem livre em harmonia com o meio via arte. Essa utopia esteve presente em “Do Corpo à Terra”, através de seus rituais simbólicos. Em depoimento ao Estado de Minas na ocasião do evento, Morais registrou, citado por RIBEIRO (1997:296):

“É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividades ‘museológicas’, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho.”²⁶

Morais acreditava na crítica como *escritura*, como a concepção de um novo texto (segundo a linha de Roland Barthes), e inclusive concebeu vários trabalhos conceituais para muitas exposições e intervenções. Recebeu o apoio de importantes críticos como Mário Pedrosa, Aracy Amaral e Márcio Sampaio. Em “Do Corpo à Terra”, Morais apresentou “Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e

²⁶ TRISTÃO, Mari’Stella. Da Semana de Vanguarda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abril 1970. p.5

Equações” (FIG. 12). Tratou-se da apropriação fotográfica de quinze áreas de Belo Horizonte. As fotos dos locais foram dispostas nos mesmos lugares que as originaram e convidavam os passantes a parar diante desses *quadros urbanos* e “reconstituir a memória daquela paisagem a partir da redundância foto/paisagem”, nas palavras de RIBEIRO (1997:175). As fotos eram homenagens às idéias de Tiradentes, Bachelard, Brancusi, Malevich, Mondrian, Schwitters, Breton, Duchamp.

O evento também contou com a participação do artista Luciano Gusmão em uma seqüência de espelhos locados na paisagem do Parque Municipal; Dileny Campos com “Subpaisagens”, onde mostrou, numa espécie de arqueologia do urbano, os aspectos desconstruídos da cidade. E Décio Noviello, que propôs a desmaterialização da arte na rua: com várias tonalidades de fumaça colorida, fez um *happening* que envolveu o edifício do Palácio das Artes e o Parque Municipal. Quis inserir cor no espaço através da festa, subverter o terror, explodindo granadas coloridas do exército.

Meirelles apresentou o mais polêmico trabalho, quando queimou galinhas vivas no seu “Monumento à Tiradentes”, no Parque Municipal. Queria pronunciar-se contra a violência sem volta dos assassinatos políticos que os militares protagonizavam. O alvo era também a apropriação pelos militares da imagem de Tiradentes com finalidades propagandísticas. Já Barrio abandonou suas “Troxas” – aparentemente pedaços de corpos ensangüentados – em pontos da cidade, como o Ribeirão Arrudas, dentro da mesma temática do “desaparecimento” de pessoas na ditadura (FIG. 10).

Com a idéia geral de desarrumar o cotidiano da cidade – em graus mais ou menos politizados, dependendo do artista – “Do Corpo à Terra” representou a necessidade de intervir na realidade e de trabalhar os sintomas da cidade. Constituiu um esforço de colocação em evidência do espaço liso na trama condicionada da cidade, em cuja operação podemos ver certas correspondências com as táticas situacionistas da deriva, da psicogeografia, do *détournement* e do mapeamento. Só que aqui no Brasil, além de tais manifestações serem paralelos da arte da vanguarda internacional e inserirem assim alguns de nossos artistas num cenário mais amplo, elas apresentaram uma variável a mais: a necessidade de liberdade política, liberdade de ir e vir, dizer e pensar. A desordem causada na cidade é uma metáfora do corpo livre. “A arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade”, escreveu Moraes no seu Manifesto “Do Corpo à Terra”, publicado no Estado de Minas em 1970.

Hoje não temos um grande inimigo unificado, mas pequenos inimigos diários. Não lutamos contra a ditadura que censura o pensamento e a expressão, mas contra as violências, a vulgaridade, a indiferença, a apatia e outros inimigos distribuídos pelo mundo, que dizem respeito às comunidades locais e a lugares específicos. Mas as idéias que norteavam a arte ativista brasileira nas décadas de 60/70 resistem no tempo: o artista como catalisador para a criatividade e a transformação do outro; o exercício de descondicionamento psicogeográfico dos passos e do olhar; o Parangolé como metáfora da intervenção no corpo urbano visando a sua redescoberta e por fim a idéia instalada de que os signos da utopia materializam-se nos lugares de transgressão.



FIGURA 8 - Oiticica, "Incorporo a Revolta", 1967
(Nido da Mangueira com P 15, Capa 11)
FONTE - OITICICA, 1992



FIGURA 9 - Oiticica e Jorge Salomão,
"Devolver a Terra à Terra", 1979
FONTE - OITICICA, 1992



FIGURA 10 - Barrio, "Troxas", 1970
 FONTE - RIBEIRO, 1997. p.3



FIGURA 11 - Oiticica e Lee Jaffe, "Trilha de açúcar", 1970
 FONTE - RIBEIRO, 1997. p.1



FIGURA 12 - Morais, "Quinze Lições sobre Arte e História da Arte", 1970
 FONTE - RIBEIRO, 1997. p.4

2.2 O lugar institucionalizado

As intervenções artísticas dispostas em lugares institucionalizados para a arte pública – instituídos por uma organização, governamental ou não, de caráter cultural – atuam sob a estratégia geral de *reconstrução* da cidade e contrapõem-se às intervenções baseadas no sintoma, cuja tática, como veremos, é de *desconstrução* dos fluxos urbanos. A estratégia de reconstrução da cidade é baseada, num primeiro momento, na análise dos atributos e das atribuições do lugar e utiliza a arte e o *design* em eventos de grande escala nos espaços públicos. Nesses eventos, em geral coexistem várias tendências formais (esculturas tradicionais; o que Malcom Miles chama de “anti-monumento” ou arte ativista; mobiliário urbano; arquitetura assinada por nomes consagrados). Os artistas agrupados aqui são convidados a atuar sobre a cidade, independentemente se a questão urbana esteve ou está presente no seu trabalho como motivo.

Esse lugar transformado projeta a cidade em questão no cenário mundial. É o caso de Bilbao (Espanha, 1997), quando o exemplo é o *design* arquitetônico, com o Museu Guggenheim do arquiteto Frank Gehry; é também o caso de Kassel (Alemanha, de cinco em cinco anos) e Münster (Alemanha, de dez em dez anos), quando o objeto de promoção é as artes plásticas. Ou ainda é o caso de Sant Boi de Llobregat (Espanha), um exemplo de integração da arte no programa de desenvolvimento geral da cidade, onde ela é empregada com o intuito de encorajar o uso do espaço público e aumentar o senso de segurança individual, através do sentimento de apropriação do lugar. As três últimas cidades foram pessoalmente visitadas durante os respectivos eventos. Com exceção de Sant Boi, as manifestações listadas mais à frente não incorporam a arte na meta administrativa – a médio e longo prazo – da cidade, mas conferem a ela um ar efêmero de festa, formam um evento que transforma o espaço e atrai a atenção para essa cidade por um certo período de tempo.

Dentro da análise dos atributos e atribuições de uma cidade que se prepara para receber um evento de artes plásticas, várias questões surgem: sobre as funções e gêneros do espaço público; sobre a diversidade da cultura e do público urbano; o espaço da autonomia da arte e o espaço dos corpos na cidade; o desenvolvimento e a regeneração urbana; sobre os processos contemporâneos de monumentalização (versões do *embellissement* de Haussmann: a cidade como cenário, o objeto

irrompendo na paisagem urbana). Para balizar as análises que se seguirão e fundamentar a hipótese da situação da arte na cidade como instigadora da prática espacial crítica, apresentaremos alguns conceitos sobre o espaço urbano.

Lefebvre, em seu “The Production of Space” de 1974, distingue o *espaço representacional* e a *representação do espaço*, baseado na *prática espacial* (MILES, 1997). Os espaços representacionais seriam aqueles vividos, cotidianos, objetos de apropriações e da experiência, fruto da prática espacial. Já as representações do espaço são os conceitos de espaço que definem uma linguagem comum para o espaço, isto é, a sua abstração. Lefebvre, assim como também o faz Michel de Certeau (CERTEAU, 1996), estabelece que o espaço é socialmente produzido, e não dado *a priori*. Significa a vitória da individualidade refortalecida, ultrapassando a práxis repetitiva e instalando uma práxis libertadora e inventiva. MILES (1997:57) escreveu:

“... através dos espaços representacionais de sociação e apropriação, que Sennett chama de ‘usos da desordem’, em contraste com a exposição da cidade e a solidão da interioridade, e através do desenvolvimento de vários meios de apropriar-se do poder, modos alternativos de pensar, praticar e responder ao planejamento, à arquitetura, ao *design* urbano e à arte tornam-se possíveis.”²⁷

O geógrafo Milton Santos, por sua vez, distingue *paisagem* e *espaço*. A paisagem é o conjunto de formas resultante da relação entre o homem e a natureza. Como reunião de objetos concretos passados e presentes, a paisagem é transtemporal, uma construção transversal. Espaço são todas essas formas mais a vida que as anima. É sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única, resultante “da intrusão da sociedade nessas formas-objetos” (SANTOS, 1996:83), correspondente ao espaço representacional de Lefebvre. Podemos dizer que a intrusão da arte na paisagem (formas-objetos) resulta num espaço onde esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significado e de valor sistêmico. A paisagem é então um sistema material e relativamente imutável; o espaço é um sistema de valores que se transforma permanentemente. Paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde ações diferentes se superpõem. Santos, assim como Certeau – que estudou as sutis “artes de fazer” e de consumir do homem comum – acredita que o que nos dá conta do real não são as estruturas da técnica, mas as modalidades de incidência das práticas sobre as técnicas, ou seja, de obstrução das técnicas pelas

²⁷ Referência ao livro “The Uses of Disorder – Personal Identity and City Life” de Richard Sennett. New York: Norton, 1970. 198p.

práticas: “só por sua presença, os objetos técnicos não têm outro significado senão o paisagístico. Mas eles aí estão também em disponibilidade, à espera de um conteúdo social” (SANTOS, 1996:85).

MILES (1997) salientou que quando a arte está nas ruas dois espaços colidem: o espaço da autonomia da obra de arte (dimensão auto-referencial, encaixada no espaço conceitual da cidade – representação do espaço, paisagem) e o espaço em volta dos corpos dos habitantes da cidade (espaço representacional). Quando o segundo tipo de espaço é privilegiado, a arte produz processos sociais e eventos ao invés de objetos estéticos. Quando a representação do espaço é decisiva, vem à tona a questão do monumento tradicional e das formas viáveis para a sua atualização. As intervenções que analisaremos dentro da idéia de cidades instituídas para a arte mesclam esses dois tipos de espaço, de modo que a colisão nos permite chegar a algumas conclusões. Várias exposições aconteceram desde a década de 1970 em torno das práticas artísticas e do uso da paisagem e do espaço urbano. Mas, como tentaremos mostrar, torna-se cada vez mais claro que a arte que se dá nas cidades não pode ser desvinculada da prática espacial: ela opera diretamente na construção dos espaços representacionais.

Quando ocorre um fato como a exigência da retirada, por iniciativa da comunidade, de esculturas públicas dias após a sua instalação (como no caso de Richard Serra, 1989 e John Ahearn, 1992, ambos em Nova York), fica colocada a incerteza: sempre há o perigo de uma romantização da comunidade e da redução da arte pública à promoção da auto-estima dessa comunidade. Ora, quanto à questão da diversidade da cultura e do público, é bom lembrar o que escreveu Deleuze – e também as idéias de Michel de Certeau – sobre maiorias e minorias, que não se distinguem pelo número. O que define uma maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme. Já uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo. “A intervenção é menos confortável que a integração”²⁸ e pode provocar choques, salientou MILES (1997:205). De fato notamos que, como anunciado por DELEUZE (1992), “o povo falta”, e esse povo por vir é justamente o alvo das fabulações que podem ser construídas nas intervenções artísticas. Elas buscam o devir minoritário possível ao povo, capaz de deslocá-lo da sua condição estável mas insuficiente e do seu senso comum:

²⁸ Texto original: “*Intervention is less comfortable than integration*”.

“Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo. Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para sua sobrevivência ou salvação (por exemplo, ter um Estado, ser reconhecido, impor seus direitos). Mas sua potência provém do que ela soube criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender. O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas no mesmo plano. Os maiores artistas (de modo algum artistas populistas) apelam para um povo, e constataam que ‘o povo falta’: Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. No cinema, os Straub. O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos? Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte (Garel diz que o Museu do Louvre contém, ele também, uma soma de sofrimento abominável), ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava. A utopia não é um bom conceito: há antes uma ‘fabulação’ comum ao povo e à arte. Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político.” (DELEUZE, 1992:214)

O mais influente movimento, responsável por implementar inicialmente questões envolvidas na arte pública, foi o “Skulptur Projekte” de 1987, organizado por Kaspar König e Klaus Bussman na cidade de Münster, Alemanha. Esse evento ocorre, desde 1977, com a periodicidade de dez anos. No ano de 1987, tentou-se investigar os usos contemporâneos da prática escultórica, ainda definidos e utilizados na década de 70 e talvez pouco aplicáveis no final do século XX. Antes de estudar o “Skulptur Projekte”, apresentaremos um panorama de projetos e exposições que seguiram, na década de 90, a trilha lançada por Münster no sentido de se explorar as possibilidades de diálogo da arte com os paradigmas específicos de cidade.

“A New Necessity” foi uma exposição organizada por Declan MacGonagle em 1990 com o intuito geral de chamar atenção para as dificuldades econômicas e sociais do norte da Inglaterra no final do governo Thatcher. Atuando nas cidades de Newcastle e Gateshead, o projeto teve a oportunidade de examinar, através das obras, as condições políticas e sociais das distinções convencionais entre o público e o privado. O evento estava inserido em um festival maior, uma espécie de feira de comércio. Os artistas então voltaram-se à elaboração de obras que tratassem de mostrar uma outra visão, mais sombria e mais condizente com a realidade, em contraste com o otimismo

forjado pelo governo. Antonio Muntadas, Dennis Adams e Lee Jaffe foram alguns dos artistas participantes.

Em Charleston, Carolina do Sul (EUA), 1991, Mary Jane Jacob organizou a mostra “Places with a Past”. Essa exposição propôs o uso da arte para trabalhar especialmente a história social e política da cidade. Embora em termos estéticos os trabalhos tenham tido resultados interessantes, uma das críticas desfavoráveis que recebeu o evento consistiu no fato de que, como a maioria dos artistas era proveniente de fora da cidade, o seu envolvimento foi mais em termos da história americana em geral. A noção de “artistas arqueólogos” proposta pela mostra ficou aquém de suas possibilidades. Como exceção no grupo convidado de 19 artistas, David Hammons trabalhou com a colaboração de um artista da cidade e conseguiu, sob o ponto de vista da crítica Eleanor Heartney, atingir de fato a comunidade local, ao invés de dirigir-se, como o fizeram os demais trabalhos, ao gueto artístico internacional.

“In Public” foi um evento organizado pela *Seattle Arts Commission* em 1991. Especificamente concebido para tentar transpor o abismo existente entre o público iniciado e o público leigo, “In Public” consistiu em intervenções artísticas na vida cotidiana de Seattle. Muitos dos participantes eram artistas da cidade e puderam explorar a história local e as interações com a comunidade, a construção de *espaços representacionais*. Um problema ocorrido com a mostra foi de ordem prática e econômica: muitos projetos não estavam prontos para a abertura e outros nem sequer chegaram a se produzidos além da concepção. Acabou por revelar os problemas reais da arte pública: como são elaborações na maioria das vezes mais complexas, que envolvem executores extras e uma escala maior, os trabalhos necessitam de patrocínio para sua viabilização e um promotor que negocie em termos públicos a sua execução e veiculação.

A exposição “The Power of the City/The City of Power”, organizada por Christel Hollevoet, Karen Jones e Timothy Nye, mostrou a cidade como uma arena para práticas artísticas de *site-specific* (ver ANEXO). Teve lugar no *Whitney Museum of American Art*, em Nova York, em 1992. Dividida em dois núcleos temáticos, refletiu sobre a crescente conceitualização do espaço: em vez de oferecerem descrições miméticas da paisagem urbana, os artistas envolvidos na mostra recorreram a “mapas cognitivos” – termo de Frederic Jameson – e quiseram mapear o *topos* urbano através

de outras estratégias. Primeiro núcleo articulado em torno do eixo do poder, “The Power of the City” trabalha dois focos: a cidade do *flâneur* e a retomada dos itinerários situacionistas e do conceito de deriva (primeiro foco); o exame do espaço urbano como interferência no nosso espaço mental e por sua vez se transformando no objeto para a projeção de nossos desejos, fantasias e sistemas de codificação (segundo foco). Alguns artistas envolvidos nesse núcleo são bastante representativos da Arte Conceitual: Daniel Buren, On Kawara, Douglas Huebler, Yoko Ono, George Maciunas, etc. (primeiro foco: FIG. 13, 14); Claes Oldenburg, Edward Ruscha, Vito Acconci, Sophie Calle, etc. (segundo foco: FIG. 15, 16). “The City of Power” foi concebido como o segundo núcleo e investiga a estrutura e as redes de poder presentes no contexto urbano pós-industrial e que intensificam os conflitos econômicos e sócio-políticos. Temas como drogas, brigas, disputas econômicas, desabrigados e a sua relação com o espaço da cidade aparecem nos trabalhos de Hans Haacke, David Hammons, Jenny Holzer, Andy Warhol, Aldo Rossi, etc. A reflexão que sugere a exposição também dedica atenção àqueles cujas obras trabalham a matéria da cidade como suporte: Dennis Adams, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko e o *graffiti* em geral.

“Culture in Action”, Chicago, 1992, foi um projeto público organizado por Mary Jane Jacob com conferências e intervenções artísticas. A idéia era de que fossem produzidos, simultaneamente aos debates que aconteciam, trabalhos que se relacionassem com as comunidades locais. A ênfase foi dada ao processo, não ao produto final. No “Culture in Action” os artistas sentiram a necessidade de voltar-se para a desmaterialização da arte pública, em direção a algo muito próximo do serviço social. A questão que surgiu foi: então como fica estabelecida a diferença? Foi levantado que o que faz dos trabalhos *arte* e não *serviço social* reside no fato de que eles operam tanto no campo metafórico como no prático. Os artistas falaram do seu desejo de funcionar como *catalisadores* para restituir a voz às comunidades marginalizadas. Alguns artistas participantes: Mark Dion, Kate Ericson, Christopher Sperandio, Vinzula Kara.

“Domini Públic” aconteceu em 1994 no *Centre d’Art Santa Mònica*, em Barcelona. Usando principalmente a fotografia como meio artístico e crítico (com a idéia de atuar dentro mesmo dos meios de produção), a exposição centrou-se nas cidades de Nova York e Londres e contou com a participação de Dan Graham, Jeff Wall, Guerrilla Girls,

Jo Spence, Group Material, Peter Dunn, Loraine Leeson, entre outros. “Domini Público” situou-se no cenário da problemática da autonomia da arte e da arte pública e definiu esse último termo como “expressão de convicção democrática e de compromisso ativo no foro público, um exercício da dimensão política do sujeito” (RIBALTA et al., 1994:119)²⁹. O projeto quis contemplar uma dimensão plural da noção de *público* (espacial e ideológica ou seja, arquitetônica e cultural), de modo que nem todos os trabalhos expostos foram feitos para as ruas, alguns sendo apenas leituras das cidades apresentadas na galeria.

“A Star is Born: Groningen – The City as a Stage” foi um evento organizado na cidade de Groningen, Holanda, em 1996. Seu objetivo foi pensar a cidade como um espaço teatral de representações da vida pública. Segundo os seus organizadores, a palavra grega *theatron* significa literalmente lugar para ver, e foi dessa forma, à maneira do teatral, que o espaço arquitetônico foi entendido:

“... prismas culturais através dos quais o espectador experiencia a realidade social, vislumbrando mecanismos que metaforicamente espacializaram a realidade, estabelecendo a cena de modo autêntico e verdadeiro, ou fantasiosos e espetacular” (BOYER et al., 1996: não paginado)³⁰

Com três núcleos temáticos - a cidade como obra de arte, a cidade como espetáculo e a cidade como desapareição - esse evento lançou perguntas: como pode a cidade celebrar a teatralidade da vida urbana na era da desapareição e da limitação da experiência direta, não mediatizada? Como podemos revigorar a cidade como teatro? O teatro, ao longo da história, construiu um modelo social da cidade: tragédia, sátira, celebração, farsa. Basearam-se então no fato de que a cidade podia ser compreendida em sua totalidade apenas como uma ilusão teatral, com sua imagem transformada em uma paisagem fechada. Groningen quis celebrar a sua história e aproximar-se do seu presente, num cenário ao mesmo tempo moderno e arcaico, lugar da memória e do esquecimento, da desapareição e do súbito ressurgimento.

2.2.1 Münster

²⁹ Texto original: “*expresión de convicción democrática y de compromiso activo en el foro público, un ejercicio de la dimensión política del sujeto.*”

³⁰ Texto original: “*cultural prisms through which the spectator experiences social reality, viewing mechanisms that metaphorically spacialized reality, establishing the scene as authentic and truthful, or fanciful and spectacular.*”

A pequena cidade universitária de Münster foi palco, em 1997, da terceira edição do “Skulptur Projekte”. Dessa vez, em contraste com os anos anteriores, foi dado foco ao centro histórico, ao coração da cidade, com o intuito de chamar atenção para as qualidades e a categoria do centro como lugar de identificação histórica. O evento quis articular o diálogo entre artistas, o público local e a cena artística internacional. Aparentemente mais voltado para *festejar e engrandecer*, o caso de Münster é bastante específico por se tratar de uma cidade que foi tragicamente destruída pela Guerra. Podemos entender que a arte é usada aqui como auxílio na implantação de uma memória artificial no corpo refeito da cidade. Ou ainda, uma tentativa de dar alma, animar esse corpo através da nova experiência urbana que o projeto propõe.

Após a Segunda Guerra, Münster foi reconstruída sob a idéia de restabelecer as suas conexões históricas. A sua relação com a arte moderna começou na década de 1960, quando a cidade rejeitou uma escultura de Henry Moore, um artista muito em voga na Alemanha Ocidental pós-guerra. Em meados da década de 70, Münster deparou-se com uma outra escultura, agora de George Rickey, mas a sua instalação também gerou protestos. Na tentativa de transpor a distância entre o conservadorismo da população e as práticas contemporâneas de arte, o museu da cidade elaborou uma exposição educativa com a história da escultura moderna. Seus curadores acabaram expandindo a mostra para fora do museu, o que lhe conferia outras proporções, tanto de escala como de conceito. Nove artistas – dentro da tradição da *Land Art*, do *Site specific* e da Arte Conceitual (ver ANEXO) – foram convidados para atuar no espaço externo: Carl Andre, Michael Asher, Joseph Beuys, Donald Judd, Richard Long, Bruce Nauman, Ulrich Rückriem e Richard Serra.

A maioria dos artistas trabalhou as relações da sua obra com situações da cidade. Obviamente, locar esculturas na paisagem urbana não era novidade. O que era distinto das práticas precedentes e o que se tornou típico do “Skulptur Projekte” foi uma postura de rejeição aos processos convencionais, onde a escultura concebida em ateliê era instalada num lugar ideal, para ser devidamente contemplada. Os artistas envolvidos no projeto de 77 satirizaram essa postura e criaram elementos provocativos em locais inesperados. O espaço público foi abordado, antes de mais nada, com a *condição da sua alteração*, aquela possibilidade de intensificar e ramificar funções preexistentes: espaços aparentemente mortos podem subitamente se transformar em espaços vividos com a simples operação de multiplicação de suas funções.

É pertinente lembrar que no mesmo ano (1977), a *Documenta 6* em Kassel abria os jardins do Karlsaue Park pela primeira vez para esculturas. Mas a cidade enquanto tal, repleta de possibilidades, não foi usada. Kassel configura um caso similar a Münster: o seu centro também foi completamente destruído na Segunda Guerra, mas, distintamente de Münster, a cidade foi reconstruída com o intuito de ser moderna, funcional e eficiente quanto à circulação de carros e pessoas, uma cidade considerada “pouco sentimental”. Além disso, ela hospeda uma das maiores exposições de arte mundiais, a *Documenta*. A cidade então, de cinco em cinco anos, transforma-se de um lugar provinciano a uma metrópole efêmera e paradoxal.

Já a edição de 1987 do “Skulptur Projekte” foi completamente tomada pelo espírito do *site specific*. “From the park to the parking lot” foi o *slogan* de seu curador Kasper König. Dentre os participantes estavam Richard Serra, Siah Armajani, Peter Fischli, David Weiss, Katharina Fritsch, Rebecca Horn, Michael Asher, Jenny Holzer e Dennis Adams. O esforço geral foi de conferir aos trabalhos uma ancoragem social e urbana e de recuperar uma vertente narrativa: o artista como possuidor, de novo, do título de narrador. A isso podemos associar a postura de crença no espaço urbano como um espaço efetivamente narrativo, mas com a consciência de que ele se modificou. Segundo Walter Grasskamp, “as histórias não são mais articuladas em pedra e mármore, agora o são em *posters* e mídias publicitárias” (BUBMANN et al., 1997:36)³¹. A relação com o lugar foi o aspecto fundamental: enquanto em 77 o espírito era o de “search for location”, em 87 o que guiou os artistas foi uma espécie de “location narrative”. Poucas foram as obras que se dirigiram ao que poderíamos chamar de “art-as-services”, tendência que predominaria na edição de dez anos depois. Tal tendência foi representada em 87 por Jenny Holzer, Siah Armajani, Scott Burton, Dennis Adams e Franz West. O que se processou na edição de 1987 foi um confronto entre os artistas e uma paisagem provinciana e pouco familiar, mas que ao final converteu-se em uma topografia bastante instigadora.

A seguir apresentarei o meu percurso sob a forma de relato. Quando cheguei à Münster, em agosto de 1997, fui convidada a alugar uma bicicleta no Landesmuseum e, orientada por um mapa, percorrer a cidade então mesclada por intervenções artísticas das mais variadas (FIG. 18). A atmosfera era evidentemente de festa e o

³¹ Texto original: “the tales are not articulated now in stone and marble but on posters and advertising

espírito do verão contribuía para reforçar o convite ao passeio. A cidade ainda conservava algumas das obras que foram concebidas nas duas edições anteriores do projeto (1977 e 1987), que se juntavam à nova edição e permitiam ver tendências separadas por décadas no mesmo espetáculo, estratificado sobre a cidade. Logo no centro, caminhei sob bandeirinhas vermelhas e brancas penduradas no Prinzipalmarkt, intervenção de Daniel Buren (FIG. 17). Tal fato faz sentido especialmente para os cidadãos de Münster, pois refere-se a um simbolismo local: tradicionalmente, as bandeirinhas são nas cores amarela, vermelha e branca, e utilizadas na época do Carnaval. O deslocamento proposto pela ausência do amarelo era dar os ares festivos ao evento e falar da espécie de truque – ou fantasia – que a arte estava executando sobre o corpo da cidade. No Scholbpark, Georg Herold construiu um labirinto com fios e ripas (FIG. 22). As ripas continham citações e inscrições. As pessoas passeavam por esse labirinto, emaranhando o seu corpo pelos textos e pelas linhas espaciais traçadas como uma escultura flutuante. Tudo isso numa paisagem absolutamente encantadora, num parque onde inclusive haviam outros trabalhos, como o pavilhão de espelhos de Dan Graham e a “Plataforma Filosófica” de Bert Theis. A idéia de Herold foi formar um espaço labiríntico com referências culturais e morais, e acabou estabelecendo um contraste cultura/natureza onde a cultura estava disponível como as coisas na natureza, imersas num caos secretamente organizado. A alguns metros dali, locado numa planície de grama, encontrava-se a intervenção de Stephen Craig (FIG. 21). Trabalhando a dualidade do espaço visível mas inacessível e do espaço penetrável, Craig construiu duas maquetes em escala real (1:1). O pavilhão composto de vidro e madeira, tem transparência mas é uma caixa fachada, sem entradas. Ao lado, encontra-se um espaço exposto às intempéries e acessível, uma demarcação territorial sem teto e sem paredes altas, que se pode percorrer. Construiu o contraste entre as domesticidades do moderno e do arcaico, numa montagem que sugere um sítio arqueológico mas à esmo, construções sem função, onde foram perdidos os traços arqueológicos da civilização. Rebecca Horn, em 1987, apresentou uma instalação que se tornou uma exposição permanente, e das mais requisitadas (FIG. 20). Utilizou o espaço da ruína de uma antiga cadeia, o Zwinger, para mostrar o seu “The Contrary Concert” (que pode ser traduzido como “O concerto pervertido”). Objetos de metal foram dispostos em caixas de vidro nas quinas da ruína, dentro de um espaço arquitetônico inapreensível na sua totalidade, feito de fragmentos, e visualmente bastante potente. Combinado com os sons desconstruídos que faziam as

hastes de metal e outros objetos que vibravam solenes e independentes, o ambiente criava um concerto desconcertante, uma situação onde na trajetória do corpo do visitante havia medo, susto e encantamento. Um eco da história que anuncia seus destroços melancolicamente.

Outra experiência interessante foi a intervenção de Michael Asher, que considerou pertinente repetir o que havia feito dez anos antes e observar como havia se comportado a paisagem da cidade. Propôs a repetição do mesmo que é sempre singular, diferente a cada vez: sua instalação tratou de estacionar um *trailer* em dezenove pontos distintos da cidade e arredores, em horas planejadas. O confronto discreto entre o nomadismo e a permanência, da independência motorizada e as amarras da moradia permanente, assunto da montagem em 87, cresce muito em profundidade com a sua repetição em 97. O artista quis investigar como muda a paisagem da cidade, até mesmo Münster. De fato descobriu que vários locais escolhidos em 87 não mais existiam, propondo uma reflexão sobre o corpo mutante da cidade.

Na tentativa de espetacularização do fenômeno artístico sob a forma de um Festival que *anima* a cidade a cada dez anos, consegue-se uma nova experiência urbana que tenta trabalhar e registrar as dificuldades que experimentou a cidade ao longo da sua existência. O “Skulptur Projekte” participa da construção da cidade acompanhando as suas histórias. É importante destacar o caráter de domesticidade e fácil apreensibilidade de Münster: a proeminência das intervenções destaca-se pelo fato de que, se locadas em grandes centros urbanos, elas dissolveriam-se numa paisagem fragmentada demais, num território enorme. A iniciativa de Münster é testemunha de um certo ceticismo, ou o que seus organizadores costumam chamar de “end of urban euphoria”. Esse ceticismo, embora várias vezes de caráter bastante irônico – como na bicicleta que anda para trás dos suecos Elin Wikström e Anna Brag (FIG. 19) – não chega a ser cínico, ele é instrumento crítico da arte e assim é revertido numa nova experiência urbana. Como a própria mostra deixa claro, são sempre muitos os usos da arte pelos artistas: na edição de 1997, o espírito é o da mistura de tendências, com a presença inclusive de exemplares da arte autônoma, como a escultura de Eduardo Chillida, “La jaula de la libertad”. *A jaula da liberdade*, como se tocasse as questões adornianas, considerando a arte autônoma uma prisão frente à exterioridade, mas dialeticamente o espaço possível à liberdade.

2.2.2 Sant Boi de Llobregat

Sant Boi é um município de tamanho médio (cerca de 80.000 habitantes), localizado no cinturão metropolitano de Barcelona, que na década de 60 sofreu um crescimento desordenado. Através da vontade política com a assessoria profissional, tornou-se um campo para a experiência da arte como um dos elementos fundamentais para o desenvolvimento urbano e para a projeção da cidade no cenário internacional. O projeto de maior envergadura é a urbanização do Parque da Muntanyeta, numa colina situada no coração da cidade, projeto concebido pelo arquiteto japonês Arata Isozaki. No memorial de anteprojeto, o arquiteto escreveu:

“Ao largo de todos os percursos para pedestres establecem-se puntos importantes de referència, dando lugar a zonas de parada, informação e recreação que ficam claramente definidas pela colocação física e conceitual de Elementos Especiais de arte e simbolismo, ao redor de 25 esculturas e instalações realizadas por diferentes artistas de reconhecimento internacional, recriando as áreas de jardim, bosques e caminhos naturais, promovendo a cidade de Sant Boi ao exterior.”³²

Caminhando por Sant Boi, fora do Parque da Muntanyeta, encontramos os mais variados trabalhos. Esculturas abstratas, objetos interativos (FIG. 24), mobiliário e arquiteturas importadas. Destacamos o trabalho intitulado “Cinco Piezas Fáciles” por depender da participação da comunidade para que se efetive, trabalhando a construção dos *espacios representacionais*. Esse trabalho define o tempo livre como uma trama vital de máxima importância para o bem estar social, gerando intercâmbio entre os diferentes componentes, etnias e gerações agregados socialmente nas atividades. Destinado às crianças da cidade, possui uma série de qualidades pedagógicas e possibilidades lúdicas que funcionam como fio condutor para que o projeto se desenvolva e defina a função que identifica cada lugar. Essas instalações são consideradas como uma prolongação da escola, integradas no esquema das atividades ao ar livre. As crianças colaboram no repertório de imagens que ocuparão as praças, estimuladas pela colocação de mastros, cabos, labirintos, pérgolas, enfim suportes físicos que delimitam um espaço. Os seus idealizadores escreveram:

³² Arata Isozaki & Associates: Memorial Descritivo do Anteprojeto para o *Parc de la Muntanyeta*, maio de 1995, acessível na Prefeitura de Sant Boi de Llobregat. Texto original: “A lo largo de todos los recorridos peatonales se establecen puntos importantes de referencia, dando lugar a zonas de estancia, información y recreo que quedan claramente definidas por la colocación física y conceptual de Elementos Especiales de arte y simbolismo, alrededor de 25 esculturas e instalaciones realizadas por diferentes artistas de reconocimiento internacional, recrean las áreas de jardines, bosques y caminos naturales, promoviendo en el exterior la ciudad de Sant Boi.”

“quando se agrega à comunidade a integração das praças na vida da escola, estaremos educando a favor do *uso solidário* dos espaços e sua *conservação* como um bem comum”³³ (FIG. 23). O arquiteto Mirko Meyetta Merlin, seu coordenador, escreveu sobre a estratégia de intervenção:

“O caráter econômico da intervenção é condição útil, por um lado, para fugir da imobilidade, e por outro é índice de sensatez e oportunidade, operando em contextos (pensamos nas periferias urbanas em geral) onde há necessidades primárias urgentes e de maior envergadura, como a criação de postos de trabalho com a instalação de atividades produtivas, o potencial dos serviços escolares-educativos, o saneamento e a melhoria das condições habitacionais, a intensificação da rede e o ritmo dos transportes públicos, etc.”³⁴

Malcolm Miles, ao distinguir *desenvolvimento urbano* e *regeneração*, sugere-nos duas estratégias de atuação em grande escala da arte na cidade. O primeiro constrói, gera empregos, mas preserva o *status quo* (ou seja: a liberdade para o capital crescer e a simultânea perda de liberdade da população): “a arte no desenvolvimento auxilia esse processo de divisão social estetizando-o” (MILES, 1997:106)³⁵. Ao ignorar o impacto social do desenvolvimento, a arte é cúmplice na conseqüente fragmentação social. Nessa categoria enquadra-se o caso de Bilbao, pois a arquitetura veste o desenvolvimento com a qualidade estética. Conforme Miles, o segundo termo – regeneração – cria meios econômicos que geram meios de socialização. Muitas das tentativas de regeneração urbana via intervenções artísticas estabelecem um contraponto à ausência de um passado fundante e à desmaterialização dos fluxos que regem a cidade pós-industrial e viabilizam suas periferias (transporte, telecomunicações, etc.). Tentam determinar a fisionomia de um lugar que é terra de ninguém, estimulando a prática espacial e os espaços representacionais de que fala Lefebvre: Münster e Sant Boi são exemplos perfeitos de fé na arte como instrumento

³³ Yamandú Canosa e Mirko Meyetta Merlin: *La Escuela en la Plaza – propuesta de aula al aire libre*, julho de 1992, proposta acessível na Prefeitura de Sant Boi de Llobregat. Texto original: “*si a ello se agrega la integración de las plazas en la vida de la escuela, estaremos educando a favor del uso solidario de los espacios y su conservación como un bien común.*”

³⁴ Yamandú Canosa e Mirko Meyetta Merlin: Anteprojeto para *El Equipamiento Lúdico de Cinco Plazas-Patios “Cinco Piezas Fáciles”*, julho de 1992, acessível na Prefeitura de Sant Boi de Llobregat. Texto original: “*la economicidad de la intervención es condición útil para rehuir el inmovilismo por un lado y por outro es índice de sensatez u oportunidad, operando en contextos (pensamos en las periferias urbanas en general) donde se advierten necesidades primarias urgentes y de mayor envergadura, como la creación de puestos de trabajo con la instalación de actividades productivas, el potenciamiento de los servicios escolares-educativos, el saneamiento y la mejora de las condiciones habitacionales, la intensificación de la red y el ritmo de los transportes públicos, etc.*”

de regeneração urbana. O paradigma de cidade que pode ser extraído desses dois exemplos e lhes confere particularidade baseia-se na cidade de pequeno porte, na sua ambientação que é da ordem do doméstico e no substrato caracterizado pelos indícios históricos destruídos, equivalente ao substrato da formação caótica das periferias.

2.2.3 São Paulo

O último estudo de caso que faremos dentro da ideia da cidade como um lugar instituído para a arte pública será a intervenção do Arte/Cidade em São Paulo. Quais as suas estratégias e finalidades? Qual o paradigma de cidade em que se baseia? Nélon Brissac e Agnaldo Farias foram os idealizadores desse evento que aconteceu em três partes. Pensado em termos multidisciplinares e buscando romper os limites entre as diversas áreas de expressão artística, o Arte/Cidade I, nas palavras de FARIAS (1994), “nasce sob a cifra da impossibilidade, nasce tentando criar saídas para uma série de circunstâncias complicadoras que rondam cada um dos termos que compõem esse binômio.”³⁶ Essas circunstâncias ou impossibilidades aparecem sob várias formas. Uma delas é a complexidade do fenômeno urbano, que não resulta mais de um desenho urbano regular. Outra forma constitui certa estagnação da fruição da obra de arte dentro dos museus e espaços similares: a arte experimenta a necessidade de alargar o sistema de sua difusão, de ser colocada num espaço arquitetônico que não ofereça a neutralidade, de experimentar uma relação com a problemática constituinte desse espaço – herança da arte conceitual, da *land art* e do *site-specific*. Embora a cidade tenha sido colocada por Farias não como o tema do projeto paulista, mas sim como um suporte – a *paisagem* de Milton Santos – veremos que nas edições do Arte/Cidade que se seguiram à primeira, essa questão foi ampliada, e alguns poucos artistas trabalharam inclusive na direção da crítica e da criação de imagens sintomáticas. Apesar de pensada pelos curadores inicialmente no seu caráter autônomo, a obra de arte no espaço da cidade acabou, como traço do próprio amadurecimento conceitual do projeto, por apresentar alguns artistas voltados para trabalhos que visavam atingir o público não-especializado das ruas, rumo à construção de espaços representacionais, a partir principalmente de “*A cidade e seus fluxos*”. Mas, como tentaremos mostrar, o que faz o Arte/Cidade é montar um evento em grande escala – e assim ocupa espaços urbanos – onde os artistas são convidados a participar de uma exibição que não é feita no lugar corriqueiro e neutro da galeria de arte, mas em lugares potentes dotados de significados próprios.

³⁶ Texto original: “*Art in development aids this socially divisive process by aestheticising it*”.

Desloca-se a galeria de arte dos seus termos tradicionais. A seguir comentaremos cada uma das três etapas da intervenção, nos detendo justamente nos trabalhos que tratam a cidade na direção da nossa hipótese acerca do sintoma urbano, e não simplesmente como participantes da institucionalização de um novo lugar para a arte.

“Cidade sem janelas” foi a primeira edição do projeto Arte/Cidade e tinha um lugar específico como tema. Aconteceu em 1994 a partir da sugestão de uma “nebulosa conceitual”, formada por uma lista de palavras, oferecida pelos organizadores. Nessa primeira experiência, entretanto, o resultado imediato foi uma angústia generalizada, uma incompreensibilidade mútua, um conjunto de códigos cifrados. No decorrer do processo, foi delineando-se o elemento unificador do projeto: o espaço do Matadouro Municipal da Vila Mariana, palco das intervenções. Pedacoço do corpo urbano, “uma sondagem do abismo” (PEIXOTO et al., 1994a: não paginado), o espaço arquitetônico do Matadouro era uma ruína, que poderia servir de matéria fértil para o desenvolvimento dos projetos dos artistas. Nelso Brissac (PEIXOTO et al., 1994a: não paginado) escreveu: “os artistas aqui reunidos atuam sobre a espessura das coisas. Em vez de uma expectativa de transcendência, eles olham para baixo, para o que tem densidade e concretude, o que puxa para o chão.” O evento misturou poesia, dança, cinema, fotografia, pintura e escultura. Na potência do espaço do Matadouro, o artista Marco Giannotti (São Paulo, 1966) obstruiu com pintura vermelha as janelas de uma das salas criando um ambiente cego, um espaço negativo, onde não há horizonte de cidade, há apenas a força cromática opaca do vermelho (FIG. 25). Éder Santos (Belo Horizonte, 1960) desenvolveu um trabalho em vídeo onde enfatizou a *espessura* da imagem. O retardamento e a desaceleração das cenas em câmara lenta engrossam a materialidade que as imagens ganham quando projetadas diretamente sobre um monte de terra (FIG. 26). Carmela Gross (São Paulo, 1946) inventou buracos no piso, movimentos descendentes, intervenção cirúrgica desesperada num ambiente abafado e angustiante (FIG. 27). Destacamos a intervenção de Arnaldo Antunes, do lado de fora do Matadouro. Ele entendeu a cidade como fragmentação, colagem de acontecimentos: tomou da paisagem urbana a massa sobreposta de informações para produzir um trabalho onde as palavras têm usos novos sob a forma da colagem e do rasgo. A *paisagem* da cidade vira *espaço*: ocorre uma mudança de significação e de valor sistêmico (FIG. 28).

³⁶ <http://www.artecidade.org.br/ac1/20.HTM>

A *cidade sem janelas*, corporificada no Matadouro, reitera o lugar inóspito que é a cidade e assume um dos locais da sua opacidade como galeria de arte. Isso parece ser uma resposta insuficiente às nossas questões sobre a relação entre arte e cidade. Nas palavras de FARIAS (1994), o Matadouro era um “espaço onde o tempo comparece de maneira tão condensada e cheia de gravidade, como que encapsulado numa grande câmara escura que se recusa a abrir ao contato com a cidade que circula a sua volta”.³⁷ Segundo Alberto Tassinari, apenas metade dos trabalhos expostos nessa primeira edição mantiveram uma relação efetiva com o tema da cidade e seria necessário esperar a próxima edição do Arte/Cidade para que pudéssemos ver alguma mudança de comportamento da obra de arte quando preocupada em se inserir criticamente na cidade:

“a cidade, pelo menos a cidade de São Paulo ou qualquer outra parecida, não está presente na sintaxe da exposição, pouco está na sua semântica, mas quase inteiramente no novo uso que se deu para um dos muitos espaços abandonados da cidade. Some-se a isso o que os meios de comunicação podem acrescentar ao fato e tem-se essa dimensão pragmática da mostra tornada emblemática. Este prédio está para ser restaurado. Pela mostra, foi primeiro restaurado simbolicamente. Uma coisa toda arruinada, toda caída, foi ao mesmo tempo resguardada e reerguida para um passeio de nossos corpos, percepções e sentimentos.” (PEIXOTO et al., 1994a: não paginado)

No mesmo ano de 1994, tomou lugar no Vale do Anhangabaú a segunda etapa do Arte/Cidade: “A cidade e seus fluxos”. A cidade foi abordada desta vez como o espaço dinâmico de movimentos contínuos. Não havia um *lugar* unificador, mas a idéia do deslocamento e de um transitar entre coisas. Foi escolhida uma *zona* sem traçado e sem fronteiras, onde se podia indicar pontos de referência mas estes imediatamente arriscavam perder-se, confundidos com o resto da cidade. Esse trecho de cidade palco para operações artísticas foi simbolizado pelo Viaduto do Chá, o prédio da Eletropaulo, o edifício Guanabara, a sede do Banco do Brasil, o Vale do Anhangabaú e as ruas circundantes. A questão levantada pelo Arte/Cidade II disse respeito à distância e à tensão entre as coisas locais, quando o indivíduo não é mais a unidade de medida – como o foi no caso da visita à exposição no Matadouro – e quando é impossível articular os espaços pela visão. A arte é então colocada “em estado de precariedade e risco”, onde não há como deixar trilhas contínuas. Agora sim, rompe-se o invólucro da galeria de arte e com isso explodem-se as categorias de público, mídia

³⁷ <http://www.artecidade.org.br/ac1/20.HTM>

e até mesmo de crítica, uma vez que no plano da cidade mesclam-se espontaneamente as esferas política, social, econômica e cultural.

Foi trabalhado o princípio da projeção e a vetorização do espaço, idéia discutida pelo urbanista francês Paul Virilio. Segundo ele, passamos pela *era da lógica formal* até o séc. XVIII (correspondente a pintura, gravura, escultura e arquitetura), pela *era da lógica dialética* no séc. XIX (com os paradigmas da fotografia e do cinema) e entramos no que chama de *era da lógica paradoxal*, uma realidade paralela possível graças ao vídeo, à holografia e à infografia: “assistimos de fato a um fenômeno paradoxal em que a opacidade dos materiais de construção se reduz a nada” (VIRILIO, 1993:9). Foi trabalhada essa comunicação das coisas à distância, quando entra em cena a imaterialidade dos meios. Como escreveu Virilio, toda representação é uma redução (de escala, proporções, conteúdo e natureza), mas a redução agora é rejeitada, pois surge um olho onipresente, capaz de ver tudo ao mesmo tempo. Na conquista da “ubiquidade instantânea” o espaço se relativiza. O “transvisual” imprime velocidade ao deslocamento do corpo em um espaço aniquilado. Guto Lacaz (São Paulo, 1948), apresentou uma instalação de periscópios na fachada do prédio da Eletropaulo. Estabelecendo uma comunicação visual entre dois planos, esse trânsito instantâneo altera o horizonte da cidade. Em alusão à cidade que nos olha (VIRILIO, 1994), os sistemas óticos de vigilância e controle sofrem um processo de desterritorialização através da arte. O artista toma uma característica das grandes cidades e a devolve sob o símbolo *sintomático* da possibilidade de subversão da técnica (FIG. 29).

Além do trabalho de Carlos Reichenbach, “Olhar e Sensação” (FIG. 30), já analisado na Introdução, destacamos o fotógrafo Rubens Mano (São Paulo, 1960) como outro exemplo de criação de uma *imagem sintomática* nessa segunda edição de 1994. Ele apresentou uma intervenção no Viaduto do Chá intitulada “Detetor de ausências” (FIG. 31). Os passantes se projetavam nos obstáculos espaciais mas não era permitido qualquer registro. O trabalho era um retrato simbólico, não fixado, do anonimato da cidade:

“A instalação consiste em dois grandes refletores, de 12.000 watts de potência, instalados ao lado do Viaduto do Chá. Cada cilindro é colocado sobre torres de cerca de 13 metros de altura, erguidas a partir do piso do vale, de modo a cortarem a passarela na altura da calçada. Lançam fochos de luz paralelos, não coincidentes, de 1,5 metros de diâmetro, que atingem perpendicularmente o fluxo de pedestres. Ao atravessá-los, à noite, o passante tem sua silhueta

instantaneamente recortada. Por um momento, as figuras fugidias brilham sob a iluminação intensa, antes de desaparecerem novamente na escuridão. Momento em que se pode perceber essa presença efêmera, evidência da perda iminente.” (PEIXOTO, 1996:41)

Destacamos também, na busca de imagens críticas, o trabalho de Fujocka (Uberaba, 1969) – “Cidade Secreta” – espécie de sala de ex-votos urbanos (FIG. 32), onde ele trabalha o rastro diário das histórias particulares e da identidade dos passantes. Ele quis abordar também o tema da circulação de mercadorias e suas simbologias: a pessoa deixava que lhe tirassem uma foto e pagava por essa foto com algum objeto que estivesse carregando. Ela então se defrontava com uma situação onde de repente era chamada a conferir um valor à sua própria imagem.

“A cidade e suas histórias” foi o tema da terceira edição do Arte/Cidade, que se deu em 1997 num trecho de 5 km de ramal ferroviário, ao longo do qual se dispunham locais significativos na história da cidade, hoje abandonados. O percurso compreendia desde a Estação da Luz, passando pelo Moinho Central e pelas ruínas industriais Matarazzo.

“A linha férrea integraria, a princípio, os diferentes pontos que já não são percebidos mais como tendo uma conexão entre si ou fazendo parte de uma área articulada pelo trem, apesar de, historicamente, terem sido criados ao longo da estrada de ferro. Largados à margem de um ramal que não lhes serve mais, eles são vazios surgidos no meio da superfície fraturada da metrópole.” (PEIXOTO et al., 1998)

Nesse caso, a linearidade não favorece a apreensão visual: o ramal é só uma via de passagem em velocidade, um *não-lugar* de Marc Augé. Através das intervenções, os artistas tentam a fixação de pontos de referência, a conformação de novos lugares, a reurdidura impossível da cidade. Exercitam a reciclagem e a reapropriação de lugares inacessíveis (o trem não parava mais ali) e que parecem isolados e esquecidos no tecido urbano. Segundo Brissac, “são as tensões – entre o passado que se perdeu e o futuro que não se realizou – que se quer explorar” (PEIXOTO et al., 1997: não paginado). Essa intervenção foi norteadas por dois aspectos do espaço: o eixo (que não controla o território, apenas liga objetos e vistas) e o percurso (que na cidade atual não narra nem dá mais caráter simbólico aos lugares). Os lugares propostos são intervalos, pontos readequados ao trajeto do trem. O percurso estabelecia as paradas e, pelas desacelerações, os ritmos variados permitiam uma nova percepção da área, num exercício de ver o desapercibido (FIG. 33). São usadas noções como

horizontalidade, distância e *scanning*, provenientes das experiências da *Land Art*. Nelson Brissac escreveu:

“Todo um novo circuito, regido por uma investigação sobre a organização e a percepção do espaço urbano – independente das necessidades funcionais da cidade – foi criado ali. Instaurou-se um ritmo sem medida, uma linha de variação contínua: modo como o fluido ocupa o espaço. A área alterou-se por completo. Aquela região comprimida junto ao rio, circunscrita pela estrada de ferro, fragmentada pela desconexão entre a linha de trem e a trama rodoviária transformou-se num espaço liso, uma ampla extensão tecida por vias de transporte que percorrem em todas as direções.” (PEIXOTO et al., 1998)

Com o intuito de transformar uma certa região sobrepondo-lhe um platô de novas significações, essa terceira edição do Arte/Cidade reaproxima-se da problemática urbana do abandono, como na experiência do Matadouro, mas desta vez em escala mais abrangente. Com a aparência de “uma imensa necrópolis industrial”, nas palavras de Eduardo Subirats ou ainda como um exercício de “exumação do cadáver”, como escreveu Lorenzo Mammì no seu artigo “Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual” (PEIXOTO et al., 1997: não paginado), as obras apresentadas pelo Arte/Cidade III alimentam-se dessa paisagem deteriorada e bruta, pois as duas coisas - obra e paisagem - quase se confundem ao fundirem-se.

Mas temos que concluir, após essas análises, que a força encantatória do percurso vem mais do espaço eleito e readicionado ao tecido urbano do que propriamente das obras nele inseridas. No Arte/Cidade III parece repetir-se o que ocorreu no Arte/Cidade I: a *imagem de ruína* é de novo o elemento unificador da maioria das propostas. O espaço fechado da ruína funciona como galeria de arte deslocada, apesar de tudo estar inserido desta vez na idéia da grande escala e do percurso. Entendemos que a reativação do trem é por si só um *acontecimento* de proporções reais e virtuais e propõe uma nova experiência do espaço urbano, um convite ao *habitar nômade* na urdidura da cidade. O fato de fazer com que as pessoas executem o percurso da exposição pressupõe que elas já estão condicionadas e esperam surpreender-se, emocionar-se ou repudiar os trabalhos expostos. Fica instituído nesse lugar uma espécie de “Disneylândia”, o percurso funcionando à maneira de um trem fantasma de parque de diversões: sabemos que em cada esquina o trem pára e que estamos ali para nos assustarmos.

O que entendemos como arte crítica dentro da arte pública se aplica a poucos dos trabalhos do Arte/Cidade III. Encontramos a noção de possibilidade ou o que poderíamos chamar de uma *promessa de lugar* nos trabalhos de Willi Biondani (fotos impressas em escala real de um corpo em ação escultórica no espaço hostil do Moinho – FIG. 34) e Evandro Carlos Jardim (cartografia lírica da área marginal da cidade, distribuída sob a forma de desenhos panfletários – FIG 35). O paradigma de cidade que se apresenta através do Arte/Cidade é outro, muito distinto de Münster ou Sant Boi: trata-se da metrópole incomensurável, incontrolável, rebelde, palco para contrastes violentos e mesclas de todo tipo. Nem desenvolvimento nem regeneração, o que esse evento propõe é a ocupação efêmera pela arte de áreas degradadas e uma ficção da sua reintegração. Com essa última análise, finalizamos o estudo sobre as estratégias de reconstrução da cidade via arte pública.

FREE FLUX-TOURS

(EXCEPT FOR COST OF TRANSPORTATION & MEALS IF ANY)

May 1 MAYDAY guided by Bob Werts, call 776-3422 for transportation arrangements.
 May 2 FRANCE AMERICAN TOUR, by Alison Knowles & Robert Rauschenberg, start at 80 Wooster st.
 May 3 TOUR FOR FOREIGN VISITORS, arranged by George Brecht, start noon at 80 Wooster st.
 May 4 ALLEYS, PARKS & DEAD ENDS, arranged by G. Maciunas, start 2pm at 80 Wooster st.
 May 5 ALLEGORIC TOUR, arranged by James Markos, meet at noon at 80 Wooster st.
 May 6 MUSIC TOUR & LECTURE, by Yoshimasa Wada, start at 2pm at 80 Wooster st.
 May 7 GALLERIES, guided by Laura Meyer, start at noon at 80 Wooster st.
 May 8 SUBTERRANEAN TOUR I, guided by Geoff Herold, start at noon at 80 Wooster st.
 May 9 SUBTERRANEAN GARDEN by Charles Emery, start 11 am at 42nd St Park on island.
 May 10 & 11 at 8 am go to 17 Mutt street and out West on Long Mews from Park 1.
 May 12 SUBTERRANEAN TOUR III, arranged by George Maciunas, start 7pm at 80 Wooster st.
 May 13 SOUVENIR HUNT, meet at noon at 80 Wooster st.
 May 14 SOHO CURSUS IES, guided by Peter Van Riper, meet at 3:30pm at 80 Wooster st.
 May 15 EXOTIC SITES, guided by Joan Matuszewska, meet 3pm at Double Restaurant, 202 W 14 st.
 May 16 ALL THE WAY AROUND & BACK AGAIN, by Peter Frank, meet at noon 80 Wooster



FIGURA 13 - George Maciunas, "Free Flux-tours", 1976
 FONTE - HOLLEVOET et al. (Org.), 1992. p.37

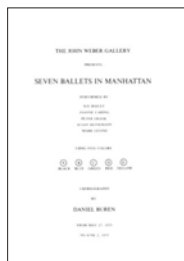


FIGURA 14 - Daniel Buren, "Seven Ballets in Manhattan", 1975
 FONTE - HOLLEVOET et al. (Org.), 1992. p.41

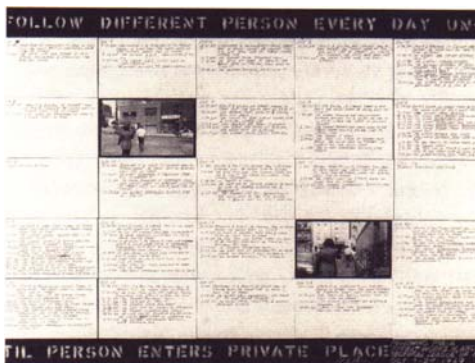


FIGURA 15 - Vito Acconci, "Following Piece", 1969
 FONTE - HOLLEVOET et al. (Org.), 1992. p.15

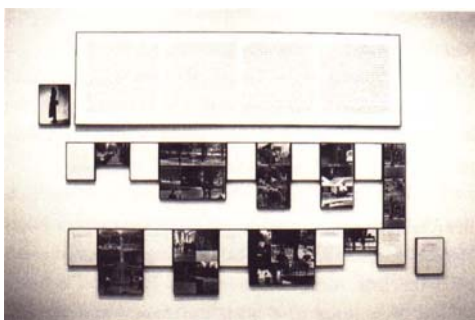


FIGURA 16 - Sophie Calle, "The Shadow", 1985
 FONTE - HOLLEVOET et al. (Org.), 1992. p.15



FIGURA 17 - Daniel Buren,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - fotografado no local



FIGURA 18 - Heimo Zobernig,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - Short Guide, 1997, p.74



FIGURA 19 - Elin Wikström e Anna Brag,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - Short Guide, 1997, p.7





FIGURA 20 - Rebecca Horn,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - fotografado no local

FIGURA 21 - Stephen Craig,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - fotografado no local

FIGURA 22 - George Herold,
"Skulptur Projekte", 1997
FONTE - fotografado no local



FIGURA 23 - Mirko Meyetta,
"Cinco Piezas Fáciles: El Reloj", 1995
FONTE - foto de Roger Velásquez

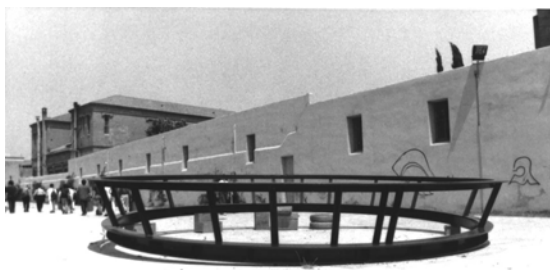


FIGURA 24 - Jordi Colomer,
"El Doble Mirador de Sant Boi", 1995
FONTE - fotografado no local





FIGURA 25 - Marco Giannotti,
Arte/Cidade I, 1994
FONTE - PEIXOTO et al., 1994a. não paginado.



FIGURA 26 - Eder Santos,
Arte/Cidade I, 1994
FONTE - PEIXOTO et al., 1994a. não paginado.



FIGURA 27 - Carmela Gross,
Arte/Cidade I, 1994
FONTE - PEIXOTO et al., 1994a. não paginado.

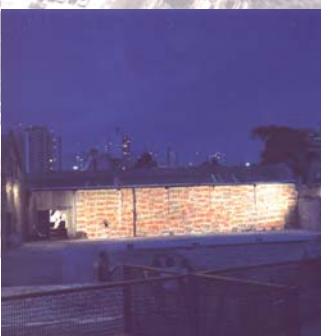


FIGURA 28 - Arnaldo Antunes,
"Lambe-lambe", 1994
FONTE - PEIXOTO et al., 1994a. não paginado.

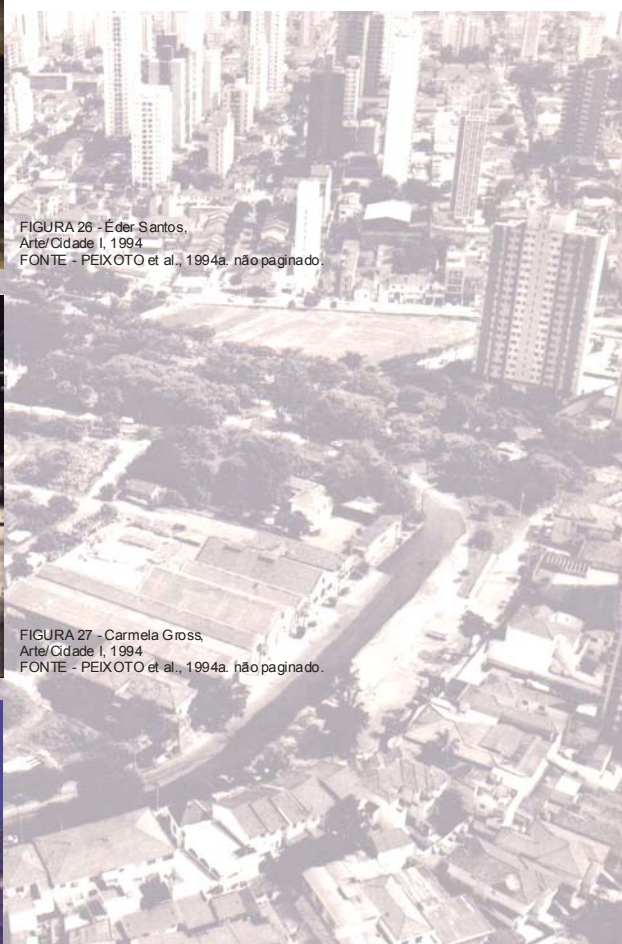




FIGURA 29 - Guto Laçaz,
"Periscópio", 1994

FONTE - PEIXOTO et al., 1994b. não paginado.



FIGURA 30 - Carlos Reichenbach,
"Olhar e Sensação", 1994

FONTE - PEIXOTO et al., 1994b. não paginado.

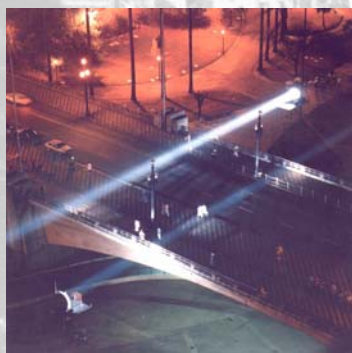


FIGURA 31 - Rubens Mano,
"Detetor de Ausências", 1994

FONTE - PEIXOTO et al., 1994b. não paginado.



FIGURA 32 - Fuijocka,
"Cidade Secreta", 1994

FONTE - PEIXOTO et al., 1994b. não paginado.

VALE DO ANHANGABAÚ

- 1 Anna Muylhe
Do inferno ao céu
- 2 Carlos Reichenbach
Olhar e sensação
- 3 Cecílio Nelo
A velocidade do cinema
- 4 Fuijocka
Cidade secreta
- 5 Rubens Mano
Detetor de ausências
- 6 Tadeu Kludsen
Quarto peso vale

JANABARA

BANCO DO BRASIL

R. DA QUITANDA

ELETROPAU

XAVIER DE TOLEDO



FIGURA 33 - Renata Motta, Paula Santoro e Elísio Yamada
Arte/Cidade III, 1997
FONTE - PEIXOTO et al., 1997, não paginado.



FIGURA 34 - Willi Biondani
Arte/Cidade III, 1997
FONTE - PEIXOTO et al., 1997, não paginado.



FIGURA 35 - Evandro Carlos Jardim
Arte/Cidade III, 1997
FONTE - PEIXOTO et al., 1997, não paginado.

2.3 Arte sintomática

MILES (1997:105) escreveu que “a ausência de uma moldura crítica ou ética para a arte pública leva à sua cumplicidade com a doença urbana.”³⁸ Essa moldura crítica da obra é o que tentaremos evidenciar através do conceito de arte *sintomática*. Nas intervenções analisadas sob essa categoria, a cidade não é mero cenário ou suporte mas, em vez disso, constitui o seu motivo. A arte opera uma espécie de *desconstrução* dos fluxos da cidade, abrindo flancos para uma urbanidade mais humana. Ela intenciona trabalhar com os problemas urbanos, no sentido da reversão de algumas “doenças”. A desconstrução dos fluxos e a proposta de reversão dos problemas são dois exercícios complementares, como veremos.

Na operação de *desconstrução* da cidade, o artista funciona à maneira de um *hacker* do mundo virtual, infiltrando-se inesperadamente em um sistema fechado e alterando a sua suposta ordem. Ele trabalha com o *détournement* situacionista, descontextualizando elementos para recontextualizá-los. Essa *situação* gera uma tensão criativa cuja outra extremidade (a primeira é o próprio artista) é o homem comum das ruas, que pode descobrir frestas sutis em meio ao condicionamento inerte do urbano. A *situação*, entendida como um evento espontâneo que transforma imagens e conceitos familiares através de mudanças no contexto, pode tirar as pessoas do torpor e da alienação imposta pelo espetáculo de que falou DEBORD (1983).

O inesperado, o infiltrado, o subversor – o *hacker* urbano – trabalha na maioria das vezes isoladamente, não fazendo parte de um evento ou programa maior, o que estabelece um dos contrapontos ao que foi estudado em relação aos lugares institucionalizados para a arte. Outro contraponto entre esses dois grupos é justamente a noção de *sintoma*, por meio da qual a cidade pode ser entendida sob novos pontos de vista, que dilaceram o seu corpo abrindo gretas, intervalos para a significação, numa relação dinâmica entre o seu movimento vital e o olhar hábil. A seguir, apresentaremos a imagem da cidade como um corpo para dar apoio à operação executada por tal conceito.

2.3.1 “Body Criticism”

³⁸ Texto original: “the absence of a critical or ethical framework for public art leads to its complicity in urban

As analogias possíveis entre o corpo e a cidade começaram a ser elaboradas a partir do Renascimento, quando o corpo humano deixa de ser o signo do homem em harmonia com o cosmo – como o foi no medievo – e transforma-se em metáfora da máquina. O corpo então é surpreendido como uma entidade que, muitas vezes, não compensa de modo autônomo os seus desequilíbrios. Pouco tempo depois, o imaginário da máquina serve também para a compreensão da cidade: corpo com artérias e veias, o lugar da circulação. Assim como a cidade, o corpo sofre uma operação de dessacralização e mecanização. Sobre essa condição pós-medieval, escreveu SANT’ANNA (1996:249): “torna-se impossível encontrar, por exemplo, o lugar da Revelação.” Onde todas as partes se movem em prol do funcionamento do todo, o corpo perde a sua alma, a cidade perde a sua alma.

William Harvey descobre a circulação sangüínea em 1628 e tal feito conduz a uma verdadeira revolução que, coincidindo com o nascimento do capitalismo moderno, lança tudo e todos em movimento. Corpo e cidade ganham instabilidade e um movimentar que lhes é sinônimo de vida. SENNETT (1997:274) escreveu:

“Os descobrimentos de Harvey relacionados com a circulação do sangue e a respiração conduziram a novas idéias acerca da saúde pública, e durante o século XVIII os planejadores ilustrados aplicaram essas idéias à cidade. Trataram de converter a cidade em um lugar onde as pessoas pudessem deslocar-se e respirar com liberdade, uma cidade com artérias e veias fluidas, nas quais as pessoas circulavam como saudáveis corpúsculos sangüíneos.”³⁹

O século XVIII trouxe conhecimentos insólitos. O desenvolvimento da arqueologia – Pompéia é descoberta – e da pesquisa médica expulsou o sujeito moderno do seu lugar, antes seguro. Entram em cena a diversidade, o inapreensível, o intangível, o marginal. É também a destruição da cidade classicamente ordenada, como podemos ver nas várias gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), onde paira o ruído desse deslocamento. O artista transporta a técnica da dissecação para a arqueologia, e desenterra o corpo mutilado da antigüidade italiana. Registra detalhadamente a reação da massa arquitetônica, ou mais exatamente, da sua epiderme, frente ao ácido da gravação. Seus desenhos exibem corpos arquitetônicos esfolados, com a sua pele

dis-ease.”

³⁹ Texto original: “Los descubrimientos de Harvey relacionados con la circulación de la sangre y la respiración condujeron a nuevas ideas acerca de la salud pública, y durante el siglo XVIII los planificadores ilustrados aplicaron estas ideas a la ciudad. Los planificadores trataban de convertir la

de mármore removida, que assim revelam as fissuras e sulcos da alvenaria subjacente (FIG. 36). STAFFORD (1997:59) escreveu:

“Distintamente dos arqueólogos modernos e suas restaurações, as escavações em preto e branco feitas por Piranesi no papel não privam os monumentos erodidos de seu aspecto patológico. Eles continuam marcados por superfícies ‘sofredoras’, estuques, ornamentos e até mesmo sujeira. (...) Piranesi revelou e resgatou o corpo decadente da cidade moderna e arcaica.”⁴⁰

As “Lapides Capitolini”, trabalho de 1761 de Piranesi (FIG. 37), constituem um verdadeiro “dicionário crítico pictórico”. A Roma antiga é mostrada como uma miscelânea de vestígios caducos – inscrições justapostas, listas compridas mas incompletas, frisos e fragmentos de ornamentos – um *shintoma* para além da narrativa histórica. STAFFORD (1997:172) escreveu: “esse esqueleto, esse cadáver de passado nobre dilacerado é oferecido aos olhos modernos para que reencarne. Piranesi criou um convite ótico à restauração de monumentos feridos...”⁴¹ Ao resgatar o *aspecto patológico* da cidade moderna e arcaica, Piranesi sulca nela uma veia crítica, sintomática.

STAFFORD (1997) dedicou-se ao estudo das evidências, no âmbito do Iluminismo, da relação entre arte e medicina, esfera estética e esfera biológica. A sua tese central baseia-se na hipótese de que foi a partir dos projetos multifacetados do século XVIII que rumamos à proliferação de imagens em que estamos hoje mergulhados. Além de propor a compreensão do caminho histórico da criação desse “mundo de imagens”, Stafford também procura demonstrar que a noção de arte crítica como um metadiscorso que redimensiona a obra de arte já estava inscrita no conceito de criticismo do século XVIII. Na era do enciclopedismo, o corpo humano correspondia a um compêndio visual, um paradigma orgânico e um padrão arquitetônico. O poder das imagens e os seus desdobramentos começaram com o desejo de conhecer e dominar o corpo. A partir do estático e do tátil partiu-se para o fluido e o visual. Trabalhando

ciudad en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar com libertad, una ciudad com arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos.”

⁴⁰ Texto original: “Unlike modern archaeological restorations, Piranesi’s paper excavations in black and white did not despoil eroding monuments of their pathos. They continued to be marred by ‘suffering’ surfaces, stuccos, ornament, and even aging dirt.(...) Piranesi uncovered and retrieved the decaying body of the ancient and modern city.”

⁴¹ Texto original: “These skeletal bones and lacerated corpses from the noble past fell on the modern viewer and were left to him to flesh out. Piranesi issued an optical invitation to restore wounded monuments...”

simultaneamente o visível e o invisível, a profundidade e a superfície, foram desenvolvidas as estratégias pictóricas de externalizar aquilo que está interno, operação que Stafford denominou “body criticism”. A dissecação foi o paradigma do estudo das profundidades. Numa aula de anatomia, que era indissociável da dissecação, misturavam-se cirurgiões, arquitetos, pintores e escultores: “sua dedicação à educação do olho para capturar sinais fugazes e sintomas era similarmente ligado ao treinamento de um senso apurado do tátil” (STAFFORD, 1997:49).⁴² A tensão entre o lado mental e o lado manual da anatomia (o olhar e o tato, cognição e manuseio) conduziu o Iluminismo à Fisiognomonia, espécie de ciência de desconstrução do texto somático: um modo analítico de conhecer a mente através do corpo. A Fisiognomonia desenvolveu-se na Europa desde o século XVI e o seu principal expoente foi Johann Caspar Lavater (1741-1801). Tratou-se da tentativa de leitura da essência a partir da aparência. Possibilidade de conhecer o que é invisível nos seres por meio do desenho exterior de seus corpos. STAFFORD (1997:84) escreveu:

“A atividade de investigação relacionou o diagnóstico médico e o criticismo textual, o engenho cerebral. Os sintomas, ou marcas visíveis ao homem ordinário, foram convertidos em signos gráficos esotéricos. Esses enigmas físicos eram indicativos de causas ocultas legíveis somente a especialistas. Seja analisando um corpo, um texto ou uma imagem, o padrão racional mudou do efeito para a causa, da evidência para o não evidente, tornado acessível com o detector ‘correto’.”⁴³

Willi Bolle escreveu o livro “Fisiognomia da Metrópole Moderna”, uma leitura da metrópole atual sob o prisma da obra de Walter Benjamin, considerado pelo autor o fisiognomista da cidade moderna. A *fisiognomia* é apresentada nesse livro como um neologismo que expressa um vaivém entre a fisionomia da cidade e o olhar do fisiognomonista do século XVIII. Bolle trabalha com uma “constelação de fragmentos urbanos” e se propõe a executar uma operação que pretende transportar para São Paulo, analisando para tal inclusive as analogias entre Mário de Andrade (“Paulicéia

⁴² Texto original: “*Their dedication to the education of the eye in order to capture fleeting signs and symptoms was similarly coupled to the training of an acute sense of touch.*”

⁴³ Texto original: “*The activity of searching inquiry linked medical diagnostics to textual criticism and cerebral expertise. Symptoms, or marks visible to ordinary laymen, were converted into esoteric graphic signs. These physical enigmas were indicative of hidden causes legible only to specialized interpreters. Whether analysing a body, a text, or an image, the pattern of reasoning moved from effect to cause, from evident to nonevident, made accessible with the ‘right’ detector.*”

Desvairada”) e Benjamin, escritores contemporâneos. Sobre Benjamin, BOLLE (1994:43) escreveu:

“Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui à fisionomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às ‘grandes idéias’ e às obras de arte consagradas. (...) De Baudelaire, ele aprendeu a ver a cidade como um corpo humano e a usar a técnica de superposição que faz com que, misticamente, a percepção da cidade e a do próprio corpo se confundam.”

BENJAMIN (1995:11) analisa a sua época a partir de cenas cotidianas: “a construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções”, escreveu. Para ele, mais nenhum evento chegava às pessoas sem estar repleto de explicações, isto é, quase nada mais beneficiava o *relato*, e sim privilegiavam a informação. Ele então busca as formas modestas que atuam despretensiosamente em “comunidades ativas”. Essa “técnica de superposição” onde a percepção da cidade e do nosso corpo se misturam, pode ser vista nos termos situacionistas da “psicogeografia” ou das “plataformas giratórias psicogeográficas”. Quando nos lembramos das maquetes de Constant temos uma imagem dessa fusão: a forma da cidade confunde-se com a trajetória do corpo e com os seus vetores de desejo. As pinturas e mapas que fazia reformavam a cidade, que tomava a forma do percurso vivido.

Segundo Stafford, os sintomas eram trabalhados criticamente e agenciavam informações ocultas. Rumo ao encoberto, ao fluido e ao visual, as pesquisas médicas do século XVIII deslocaram o sujeito do lugar seguro de onde ele media o mundo a partir de si e das suas limitações, e o lançaram na consciência de que há várias dimensões para o mundo. Lembrando VIRILIO (1994:18): “no momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos.” A fértil e complexa era pictórica do Iluminismo abriu caminho para o advento do realismo sintético, da informação imaterial, dos ambientes artificiais e dos novos aparelhos de visualização. No final do século XVIII, o modelo do corpo como um *todo* finalmente desfez-se. O microscópio mudou drasticamente o modo de perceber os organismos e abasteceu os debates entre uma fisionomia gramática (abstração cerebral) e uma patognomia perceptiva (distração empirista). Hoje são várias as máquinas-próteses para a nossa visão: televisão, satélites, comunicação por computador, câmeras de

vigilância, microcâmeras... Virilio acusa num tom catastrófico uma sucessiva perda do corpo, pelo homem, no decorrer desse processo de relativização da visão, nesse *fenômeno de aceleração* que abole nosso conhecimento das distâncias e das dimensões. É certo que a preocupação de fomentar esses estudos e pesquisas não vem colada ao lançamento das tecnologias, movidas na maioria das vezes por dados bélicos e econômicos. Mas, dialeticamente, abre uma janela sem fim para o modo como serão utilizadas: multiplicam-se as formas compreensíveis. Agora é justamente a hora de formular um novo e não redutivo modelo de conhecer o mundo. Para estabelecer um contraponto com a atualidade, Stafford lembra que manter contato com o mundo no século XVIII significava um abundante e envolvente experienciar as coisas, e não o ato passivo de ter experiências. As imagens, segundo STAFFORD (1997:471), requerem entendimento e utilização inteligente:

“Frente a um diluído e simplificado ‘Image-World’ – poluído pela proliferação dos sinais eletrônicos, painéis, video, televisão de alta resolução e fotografia digital – manipulados por anúncios cínicos, a pessoa visualmente hábil e treinada tem um papel especial. Quem mais irá demonstrar que o observador não se tornou necessariamente um sujeito inerte e abobado? Quem mais irá mostrar a necessidade da aptidão visual, muito além da mera alfabetização? Quem mais irá ensinar a diferença entre comércio vazio ou narcótico, propaganda plásmica e arte imaginativa, encorajando e convencendo o espectador ativamente engajado a pensar?”⁴⁴

2.3.2 Imagem sintomática, paisagem desterritorializante

Na cidade vista como um corpo, as manifestações agrupadas dentro da idéia da *arte sintomática* trabalham justamente os traços, as anomalias e os vestígios do disfuncionamento. Essas zonas problemáticas são então articuladas pela ação criadora do “detector hábil” ou “detector correto”, termos de Stafford – na pessoa do arquiteto, do artista, do urbanista e mesmo do homem comum das ruas, para lembrar CERTEAU (1996) – em tais zonas. O detector encontra os signos alusivos, os cartografa, os seleciona e finalmente os subverte. Faz brotar no caos uma linha de fuga ao exterior, potencializadora de singularidades múltiplas: ele provoca *desterritorializações* na paisagem, segundo terminologia de Deleuze e Guattari,

⁴⁴ Texto original: “In the face of an amplifying and diluting pan-‘Image-World’ - polluted by the proliferation of electric signs, flashing billboards, video, high definition television, and doctored rephotographs - manipulated by cynical advertisers, the visually skilled and trained person has a special, advocating hole. Who else will demonstrate that one does not necessarily become dumb watching? Who else will show the need for visual aptitude, not just reading literacy? Who else will teach the difference between empty merchandising or narcotic, plasmic propaganda and the constitutive imaging arts, encouraging and persuading the actively engaged beholder to think?”

operação que nos retira dos códigos nos quais estamos inseridos. A desterritorialização rompe um conjunto de sentido fechado, cria relações com o exterior. É uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares e que é sempre relativa pois apresenta um reverso, uma reterritorialização complementar.

A partir do momento em que ocorre a subversão da imagem da paisagem urbana, é possível também nos aproximarmos do conceito de *sintoma* conforme pensado por Georges Didi-Huberman, mas é necessário apontar as incompatibilidades com o pensamento deleuziano. Lendo Deleuze e Guattari, vemos que não tem sentido falar de recepção, de dialética e nem de interpretação da obra de arte. Eles fundem sujeito e objeto no instante da *coincidência* desse sujeito com a obra, que é o instante de geração dos afectos e dos perceptos, um momento de experimentação, não de interpretação.

Já no pensamento de Didi-Huberman, notamos a presença da fenomenologia, da preocupação com a interpretação da obra e com a negatividade da imagem dialética, baseada em Walter Benjamin. A imagem dialética é a imagem considerada autêntica, uma imagem crítica: imagem em crise, imagem que critica a imagem e as nossas maneiras de vê-la, “na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para *transcrevê-lo*, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 1999:171). As imagens dialéticas não produzem formas estáveis, e sim “formas em formação, transformações, efeitos de perpétuas *deformações*” (DIDI-HUBERMAN, 1999:173). No nível do sentido, a imagem dialética (autêntica, crítica) é ambígua: a ambigüidade produzida não significa um estado mal determinado, mas a própria “ritmicidade do choque” por ela proposto. A imagem dialética requer um dilaceramento, uma separação, uma fenda, um processo de abertura. Distintamente da desterritorialização deleuziana, ela é baseada na negatividade, na destruição possibilitando a construção, na fissura.

A arte sulca o corpo da cidade abrindo-o para potencialidades fugidias, virtualidades para além do seu funcionamento corriqueiro. Mas não se trata simplesmente de uma redução do visível ao legível: é também um *acontecimento*. O caráter efêmero e de infiltração nas redes informativas da cidade que a obra apresenta reforça o entendimento da operação de desterritorialização e reterritorialização que se dá na

paisagem. Na efemeridade de sua incidência, tais manifestações artísticas permanecem, sustentam-se no caos urbano, no breve intervalo em que criam afectos e perceptos entre o homem e a cidade. Isso ocorre quando, nas palavras de DELEUZE & GUATTARI (1997b:220), “não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o”. O caráter crítico e de interrupção do fluxo de informação fática (interrupção semântica) que a obra também apresenta por outro lado, nos permite analisá-la como imagem crítica, *sintomática*.

Para Didi-Huberman, o conceito de sintoma baseia-se na via que as imagens promovem para revelar a sua estrutura complexa e as suas latências incontrolláveis. Ainda para falarmos do sintoma, é útil o comentário onde cita Benjamin falando sobre a aura da obra de arte (DIDI-HUBERMAN1999:151):

“Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente – e anacrônico – da experiência aurática, esse “choque” da memória involuntária que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda a extensão problemática da palavra, segundo seu valor de sintoma: ‘esse processo, diz ele ao falar da aura, tem valor de sintoma (*der Vorgang ist syptomatisch*); sua significação ultrapassa o domínio da arte”.

Enquanto é o valor de culto, noção religiosa, que daria à aura o seu poder de experiência, na atualidade esse parâmetro perdeu o seu peso. Ao invés da busca da transcendência, a experiência da obra de arte contemporânea dá-se no plano da imanência. DELEUZE e GUATTARI (1997b:58) utilizam a idéia do imanente para definir o “plano de imanência”, meio ilimitado e informe onde se criam e se instauram com liberdade os conceitos filosóficos, horizonte absoluto dos acontecimentos, que não pára nunca de tecer-se:

“Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. Mesmo Descartes tem seu sonho. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da bruxa.”

O sintoma, algo imanente à imagem, é uma singularidade enigmática cujo sentido não constitui um conjunto estável de significações. Sobre o sintoma, DIDI-HUBERMAN (1999:171) escreveu:

“... uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens ‘em via de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.”

A paisagem urbana ganha de súbito essa via, essa fresta por onde o esquecido cotidianamente e o ignorado são restituídos pela intervenção artística. A morfogênese da obra nunca está terminada nem limitada, ela prolonga-se imprevisivelmente quando esbarra nas pessoas. Estas, podem querer ou não embrenhar-se através dessa fresta e descobrir, ao mesmo tempo que os seus devires minoritários, uma *cidade em instalação, em via de nascer*, que não é ainda a cidade do dia-a-dia nem possui uma forma estável, mas é uma *forma em formação*, uma *idéia de cidade* que ajuda a justificar e a manter o lugar em que vivem. A desterritorialização atinge vários; a reterritorialização apenas alguns.

No quinto volume dos “Mil Platôs”, DELEUZE e GUATTARI (1997a) dedicam um capítulo ao *espaço liso* e ao *estriado*. O espaço liso é um espaço amorfo, informal, migratório, nômade, cuja base é a heterogeneidade direcional. É como o feltro: sem direito, sem avesso, sem centro. Os pontos desse espaço estão subordinados ao trajeto. O trajeto é que provoca a parada e o intervalo é a substância desse espaço. Espaço intensivo, mais que extensivo, o espaço liso é ocupado por acontecimentos, mais do que por coisas percebidas. Espaço de afectos, mais que de propriedades. Os exemplos paradigmáticos do espaço liso são o mar, o deserto, a estepe e o gelo.

O espaço estriado é sedentário e nele vai-se de um ponto a outro: o trajeto fica subordinado aos pontos. É caracterizado pela urdidura, pela trama do tecido, onde os referenciais são lançados em uma inércia contínua. A sua percepção e experimentação dá-se com uma distância, uma visão distante, daí ser chamado de *espaço ótico*. A constância da inércia – em oposição à visão aproximada que opera

gradativamente na experiência do espaço liso – forma um espaço onde as conexões são difíceis de se realizar. Sendo a cidade um espaço estriado por excelência, DELEUZE e GUATTARI (1997a:189) lançam a hipótese: “pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades”. A erupção de espaços lisos na trama urbana “faz com que a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas...” Própria da arte, a liberdade é uma zona de acidentes: viajar de modo liso é um devir incerto e difícil. Assim, pelos acontecimentos que a arte faz brotar, o domínio do espaço liso infiltra-se na urdidura estriada do espaço urbano. Possibilidade para a *cidade em instalação*, promessa de lugar, cidade em via de nascer. DELEUZE e GUATTARI (1997a:214) escreveram, reforçando a operação de desterritorialização e reterritorialização compensadora:

“Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar.”

“A subjetividade se encontra ameaçada de paralisia”, escreveu GUATTARI (1992:169) sobre a cidade atual. Ao relacionar o espaço e o corpo sob o ponto de vista de seu “agenciamento de enunciação”, pretende a restauração da “cidade subjetiva”, uma busca dos “agenciamentos potenciais de enunciação que habitam secretamente o caos urbano e arquitetural” (GUATTARI, 1992:159). Os edifícios e intervenções urbanas de todos os tipos são máquinas enunciadoras, produzindo subjetivações parciais, complementadas por outros agenciamentos. O autor destaca o caráter polifônico da subjetividade, onde o mundo interpela o homem numa operação complexa. Baseado em Deleuze e Guattari, SOLÀ-MORALES (1995:22) comenta:

“nossa percepção não é estruturante, e sim nômade. A experiência do próprio corpo e do que lhe é exterior está cheia de ingredientes heterogêneos, de átomos que não constituem moléculas, de porções que não encaixam umas com as outras.”⁴⁵

Para inserirmos a arte e a arquitetura na realidade presente temos que saber trabalhar essa limitação, na contra-imagem do todo. Aqui não cabem monumentos tradicionais nem afirmações categóricas. Não se trata de pensar um programa urbanístico capaz

de abarcar a complexidade dos problemas atuais. Mas a arte sintomática rastreada a seguir, ao abrir frestas e desordenar o cotidiano da cidade, costura com pontos minúsculos as feridas: operação que CERTEAU (1996) poderia chamar de uma “ruptura instauradora”, capaz de deslocar o consumo passivo para a criação anônima nascida da prática do desvio de uso.

Examinaremos então uma série de intervenções artísticas *sintomáticas* em várias cidades. Nessas análises, pretendemos verificar as possibilidades apresentadas pela arte de arrancar veias de significação da inércia do espaço estriado da cidade, algo que “perturba o curso normal do rio” e que permite invadir essa inércia e ultrapassar a sua experiência de passividade. O espaço construído é portador de universos não universais, “que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” (GUATTARI, 1992:158). Através do evento artístico na cidade, é proposta uma operação de lançamento do corpo humano na trama lisa possível no tecido urbano, em busca da cidade metafórica de que fala Michel de Certeau. Paralelamente, como veremos com mais especificidade no próximo capítulo, é também uma recuperação da dignidade e do valor intelectual do ato de ver – a arte sintomática *constituindo* um novo olhar.

O artista polonês Krzysztof Wodiczko foi o vencedor do prêmio trienal de Hiroshima em 1998, dedicado a artistas internacionais que contribuem para a paz mundial. Wodiczko modifica a fisionomia das cidades e, através dessa aparência transformada, pretende que seja possível o conhecimento de uma essência usualmente muda. Ele utiliza a cidade como um palimpsesto ao projetar *slides*, desde a década de 80, sobre monumentos arquitetônicos tradicionais, numa tentativa de desconstrução da arquitetura pública. Ao encarar um edifício, analisa as suas propriedades físicas e o papel da arquitetura como veículo de autoridade. O que ele quer questionar, como no caso dos Memoriais da Guerra, por exemplo, é a aceitação acrítica de certos mitos por trás dos edifícios. Busca deslocar a autoridade dos construtores de monumentos e retorná-la para o público. Em 1986, preparou uma projeção sobre o edifício do Memorial da Guerra em Pittsburgh, EUA (FIG.40). A arquitetura para Wodiczko não se resume a uma tela para projeções, e sim “um lugar de encontro entre um elemento

⁴⁵ Texto original: “Nuestra percepción no es estructurante sino nomádica. La experiencia del propio cuerpo y de lo que le es exterior está hecha de ingredientes heterogéneos, de átomos que no constituyen moléculas, de porciones que no encajan unas con otras.”

simbólico e a realidade do seu entorno” (BORJA-VILLEL et al., 1992:348).⁴⁶ Ele trabalha com sobreposições, deslocamentos e amplificações de um significado arquitetônico preexistente, “images of repossession” (BOSWELL et al., 1992:43):

“Como todo auditório de Memoriais da Guerra nos Estados Unidos, o Allegheny County Soldier’s Memorial em Pittsburgh opera tanto como um centro cultural (concertos, convenções, cerimônias) como uma galeria de imagens e instrumentos de guerra. (...) Os slides são projetados na fachada onde estão gravados os nomes das batalhas de várias guerras. Há a tradição iconográfica do esqueleto tocando o instrumento na arte popular européia e latino-americana, é a dança da morte. O acordeon é o mais complexo instrumento portátil para os músicos ambulantes. É também um instrumento próprio da classe trabalhadora e Pittsburgh – sua história, memória e estrutura social – segue sendo uma cidade da classe trabalhadora.”⁴⁷

Seu trabalho é feito a partir da pesquisa de campo, onde faz anotações e fotografa fragmentos significativos da realidade. Passeia pela cidade – Montreal, São Paulo, Edinburgo, Londres, Washington – à procura de monumentos arquitetônicos *sintomáticos*. Comentou em entrevista de 1986:

“Apesar de todas as diferenças, há muitas similaridades na nossa vida cotidiana em relação ao nosso ambiente físico, seja na Polônia, Canadá, Estados Unidos ou União Soviética. Há similaridades no modo como a arquitetura funciona como um meio ideológico, um parceiro psicológico, no modo como ela educa, ordena e participa no processo de socialização, no modo como ela integra seu ‘corpo’ com os nossos corpos, nos modos como rapidamente modifica ou até destrói nossas vidas.” (WODICZKO, 1998: 157)⁴⁸

Wodiczko junta as peças imagéticas de suas perambulações e investigações antropológicas e executa fotografias temáticas e sintéticas em estúdio. Essas fotografias são projetadas no edifício escolhido quando a noite chega, durante alguns poucos dias. Em um manifesto de 1983 em um jornal especializado canadense, o artista escreveu: “Aviso: os projetores devem ser desligados antes que as imagens

⁴⁶ Texto original: “*un lugar de encuentro entre un elemento simbólico y la realidad de su entorno.*”

⁴⁷ <http://www.mattress.org/Catalogue.wodiczko.html>

⁴⁸ Entrevista concedida por Wodiczko à revista OCTOBER. New York: MIT Press, n.38, 1986. Com a participação de Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche e Ewa Lajer-Burchart. Texto original: “*despite all the differences, there are great similarities in our every day lives in relation to our physical environment, whether in Poland, Canada, the U.S., or the Soviet Union. There are similarities in the ways that architecture functions as an ideological medium, a psychological partner, in the way it educates, orders, participates in the process of socialization, in the way it integrates its ‘body’ with our bodies, in the ways it rapidly changes or even destroys our lives.*”

percam o seu impacto e se tornem vulneráveis à apropriação do edifício como decoração.” Cada imagem projetada – muitas delas bastante herdeiras da arte surrealista – é específica para aquela cidade e para aquele edifício, transformando a silhueta da cidade (FIG. 38).

Desde 1969, Wodiczko começou a inventar dispositivos interativos: “Personal Instrument” (1969), “Corridor” (1972) e “Vehicle” (1972-1973). Um exemplo desse tipo de intervenção, já na década de 80, foi o “Homeless Vehicle”, espécie de abrigo emergencial construído especialmente para os *homeless* de Nova York, em 1988 e 89. Esse trabalho gerou muita polêmica acerca do papel do artista na sociedade. Wodiczko entrevistou os desabrigados e investigou o seu modo de vida nômade. Trabalhou então em um objeto escultórico, uma cápsula de metal sobre rodas (FIG. 39), e colocou nas ruas o seu protótipo. Rejeitado por muitos, experimentado por alguns, houve controvérsia inclusive entre os desabrigados. O “Homeless Vehicle” foi acusado pelas autoridades de ser uma ofensa, de brincar – sem resolver – com uma questão muito séria. Mas o artista retrucou: o que o veículo mostra é justamente a “impossibilidade do projeto”. Não se trata de criar uma solução ou mesmo uma resposta provisória. Fazia parte da sua intervenção artística o veículo ser rejeitado, gerar discussão: “esse veículo é inconveniente e perturbador para todos”, disse Wodiczko. “Ele é exatamente como deveria ser e também exatamente como não deveria ser: eis a sua contradição. E é isso o que faz do veículo uma *intervenção*, e não uma solução pragmática.”⁴⁹ Confrontamo-nos aqui com os limites incertos entre o trabalho da arte e o serviço social. Frente a essa questão, lembramos o comentário de BENJAMIN (1992:141) sobre o escritor Serge Tretjakow que, na década de 20 na Rússia, envolveu-se em atividades consideradas mais como de um jornalista ou propagandista. Seus comentários demonstram a sua consciência da esterilidade de tais antagonismos e da necessidade de ultrapassá-los dialeticamente:

“Fui buscar, propositadamente, o exemplo de Tretjakow para vos chamar a atenção para a vastidão do horizonte, a partir do qual têm que ser repensadas as formas e categorias da literatura, concordantes com as circunstâncias técnicas da nossa situação atual, para chegar às formas de expressão que, para as energias literárias da atualidade, representam o seu ponto de partida. Nem sempre, no passado, houve romances, nem sempre terá que haver; nem sempre tragédias, nem sempre a grande epopéia. (...) Isto, para vos familiarizar com a idéia de que nos encontramos num poderoso processo de refundição das formas literárias, processo esse em que

⁴⁹ Nossa tradução de depoimento documentado no video *Krzysztof Wodiczko: Projections*.

muitos dos antagonismos em que estávamos habituados a pensar, podiam perder o seu impacto.”

Devido ao tema e às problemáticas muitas vezes interessantes tanto ao trabalho artístico como ao serviço social, fica esquecido o propósito da arte pública crítica: redimensionar a realidade para provocar um novo olhar e assim fazer com que as pessoas reflitam sobre o que ocorre ao seu redor, interagindo de alguma forma com ele. Nesse horizonte novamente atual de “refundição” das formas, trata-se de aceitar e incorporar os intercessores externos à arte e à arquitetura e contribuir para uma realidade mais ampla.

Os "veículos críticos" de Wodiczko sob a forma de "instrumentos" nos fazem lembrar os Parangolés de Oiticica, mas reeditados sob a forma tecnológica. *Alien Staff* (1992) foi um equipamento desenhado para imigrantes, testado primeiro em Barcelona e depois em Nova Iorque. Possuía um mini monitor de vídeo na altura dos olhos e um auto-falante e intencionava trabalhar as dicotomias proximidade/distância e imagem/experiência da relação do cidadão comum com o imigrante. O artista desenhou vários outros aparatos para serem vestidos ou manipulados por pessoas comuns, *Parangolés Tecnológicos*, veículos para a atividade e para a expressão, criadores da fabulação da diferença incorporada.

A artista francesa Sophie Calle (n. 1953) desenvolveu em 1994-98 o trabalho “Gotham Handbook: Personal Instructions for S. C. on How to Improve Life in New York City (Because she asked...)”⁵⁰, criado em conjunto com o escritor norte-americano Paul Auster, intercâmbio que já tinha dado origem a outras empreitadas. Calle solicitou a Auster a criação de uma personagem fictícia que ela se esforçaria em representar. Segundo BOIS (2000:130), “com a ajuda do novelista Paul Auster, Calle criou uma situação social que forçava os outros a quebrar a parede da sua indiferença.”⁵¹ Tudo começou com instruções para pequenos exercícios de amabilidade na cidade, como sorrir para estranhos e contar quantos sorriam de volta; carregar sanduíches e pacotes de cigarros e dar para quem quisesse; escolher um lugar ou objeto para ser cultivado. Sobre essa última instrução, Paul Auster escreveu (CALLE, 1998):

⁵⁰ Tradução: “*Manual da Aldeia: Instruções Pessoais para S. C. de como Melhorar a Vida na Cidade de Nova Iorque (porque ela pediu...)*”

⁵¹ Texto original: “*With novelist Paul Auster’s help, Calle created a social situation that forced others to*

“Pick one spot in the city and begin to think of it as yours. It doesn’t matter where, and it doesn’t matter what. A street corner, a subway entrance, a tree in the park. Take on this place at your responsibility. Keep it clean. Beautify it. Think of it as an extension of who you are, as a part of your identity. Take as much pride in it as you would in your own home.”⁵²

Isso culminou na apropriação de uma cabine telefônica da cidade (no bairro de Tribeca) , que a artista obediamente limpou, decorou com objetos e pôs-se a observar, durante uma semana, os comentários e reações das pessoas que passavam, paravam e utilizavam ou não a cabine (FIG. 41). Encontrou alguma hostilidade, mas a maioria das pessoas foram receptivas à nova experiência. Os resultados da operação toda foram obsessivamente contabilizados: 125 sorrisos dados para 72 recebidos; 22 sanduíches aceitos para 10 recusados; 8 pacotes de cigarros aceitos para nenhum recusado; 154 minutos de conversação.

Os trabalhos anteriores de Calle envolvem os temas da distância e da ausência, do “voyeurismo” e do exibicionismo, do abuso de poder e da indiscrição, onde ela às vezes é protagonista e outras deixa-se sofrer as conseqüências de não o ser: “o seu trabalho, freqüentemente, confunde de maneira deliberada níveis de realidade – ou, mais precisamente, transforma com sucesso a realidade (o arquivo) em ficção (narração), e vice-versa”⁵³ (BOIS, 2000:127). Segundo BOIS (2000:131), Calle é a única artista nos últimos anos que atualizou de forma única e poética o princípio situacionista da *deriva*.

FOSTER (1996), no seu livro “The return of the real”, retoma o texto de Benjamin já citado anteriormente, “O autor como produtor”. Analisa o deslocamento ocorrido de lá para cá: enquanto Benjamin vê o fascismo como o resultado da estetização da política e a possibilidade libertadora do autor como produtor com base na solidariedade com o proletariado e no socialismo, os artistas e críticos da década de 80 dirigem-se à capitalização da cultura e à privatização da sociedade. A estratégia destes últimos é mais situacionista do que produtivista, consistindo em atos simbólicos baseados predominantemente em reinscrições de representações já existentes (*détournement*).

crack the wall of their indifference.”

⁵² Tradução: “Escolha um lugar na cidade e comece a pensar nele como seu. Não importa onde nem o quê. Uma esquina, uma entrada de metrô, uma árvore no parque. Assuma a responsabilidade desse lugar. Mantenha-o limpo. Embeleze-o. Pense nele como uma extensão de quem você é, como parte de sua identidade. Tenha tanto orgulho dele como teria com a sua própria casa.”

⁵³ Texto original: “...it has often deliberately confused levels of reality – or, more precisely, it has

Mas Foster não trata especificamente da ocupação de espaços urbanos. Em vez disso, lança um novo paradigma ao amplo campo da produção artística: o *artista como etnógrafo*, alguém que trabalha com a vida cultural circundante e com as políticas da alteridade. Transpondo a etnografia para o urbanismo, MILES (1997:34) apresenta um ponto de vista especial sobre a cidade:

“Estudos em etnografia urbana identifica tipos de cidade, tais como a cidade vadia, à maneira como Baudelaire identificou o *flaneur*, e Walter Benjamin, no seu inacabado Arcades Project, listou vários tipos incluindo o vendedor, o colecionador e a prostituta, como representantes do urbanismo moderno.”⁵⁴

A arte pública incorpora os elementos antropológicos ao urbanismo e, sob o paradigma do artista como etnógrafo, propõe *grafias inovadoras*, que contam com a participação das pessoas na sua confecção. O artista como etnógrafo é proposto por Foster a partir da observação de um deslocamento na produção artística: o objeto permanece o mesmo (a instituição burguesa da arte), mas o sujeito transforma-se. É agora o *outro* cultural e/ou étnico em nome do qual o artista comprometido se arrisca. Mas Foster nota a complexidade dos dois paradigmas, pois o modelo do produtor ainda persiste em algumas ocasiões, sob o perigo do artista etnógrafo tornar-se um “patrono ideológico”.

A virada etnográfica nas artes contemporâneas descende, de certa forma, da ruptura minimalista. A partir do material, da sua condição espacial e das bases corpóreas dessa percepção, a genealogia minimalista desdobrou-se na década de 60 em Arte Conceitual, *Performance*, *Body Art* e no *Site-specific*, esse último já na década de 70 (ver ANEXO). Logo percebeu-se que a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais, constituía uma rede de discursos de diferentes práticas, comunidades e instituições. Do mesmo modo, o observador de arte não podia mais ser limitado nos termos fenomenológicos. Não podia deixar de ser considerado um sujeito social, marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual...) e pela linguagem. Dessa forma, a arte passou para o campo expandido da cultura. Foster sugere que os artistas encarem condições como por exemplo o desejo ou a doença como novos “locais” para o desenvolvimento de seu trabalho. Trata-se de uma transformação do

successfully transformed reality (the archive) into fiction (narration), and vice versa.”

⁵⁴ Texto original: “*Studies in urban ethnography identified city types, such as the hobo, rather as Baudelaire identified the ‘flaneur’, and Walter benjamin, in his unfinished Arcades Project listed several types including the salesman, the collector and the prostitute, as representations of modern urbanism.*”

modelo vertical da “imagem-como-janela” para o modelo horizontal da “imagem-como-texto”; do paradigma natural como paisagem emoldurada para o paradigma cultural da imagem como rede informativa. O autor escreveu:

”Dessa forma, eles trabalham *horizontalmente*, num movimento sincrônico da questão social para a questão, do debate político para o debate, mais do que *verticalmente*, num engajamento diacrônico com as formas disciplinares de um meio ou gênero existente.” (FOSTER, 1996:199)⁵⁵

O campo ampliou-se e amplia-se: muitos museus, centros urbanos, periferias, restaurantes étnicos, TV, *internet*... Do problema da *locação* da arte deriva o *mapeamento*. Podemos dizer que o mapeamento etnográfico é, hoje, uma expansão da prática urbana do *site-specific*.

Apresentamos dois exemplos de *site-specific* como mapeamento etnográfico. O primeiro é um trabalho da artista Melissa Gould apresentado na Áustria em 1991, intitulado “Planta” (FIG. 42). Trata-se de um monumento em memória do Holocausto, instalado durante quatro dias em um parque nas margens do rio Danúbio. A instalação convertia em luz a planta em escala real de uma sinagoga do século XIX que havia sido destruída em Berlim na 2ª Guerra Mundial. O ambiente tinha música especialmente composta por Alvin Curran e fazia referência à luz eterna que arde em todas as sinagogas. Instaurava um tempo fantasmagórico, uma imagem fantasmagórica, onde o vestígio da destruição era percorrido pelos corpos vivos.

Alfredo Jaar (n. 1956), artista chileno residente em Nova York, é o segundo exemplo analisado. Apresentou em Montreal uma intervenção num restaurante vietnamita, através de fotografias tiradas pelo artista que denunciavam os campos de concentração atuais para vietnamitas em fuga. As fotografias não eram dispostas em quadros como numa exposição, mas impressos em objetos funcionais do restaurante, tais como jogos americanos, guardanapos e divisórias. Estabelecia-se assim uma conexão de duas realidades paralelas e independentes, com o objetivo de reterritorializar as pessoas que iam degustar a comida vietnamita. Tática semelhante foi aplicada por Jaar ao dispor fotografias de Serra Pelada (Brasil) - da série “Gold in the Morning” – no metrô de Spring Street em New York, trabalho de 1986-87 intitulado

⁵⁵ Texto original: “In this way they work ‘horizontally’, in a synchronic movement from social issue to issue, from political debate to debate, more than ‘vertically’, in a diachronic engagement with the disciplinary forms of a given genre or medium.”

“Rushes”. Conectar mundos distantes – mas nem tanto – é a tônica do trabalho de Jaar. Há um Terceiro Mundo em cada Primeiro Mundo e vice-versa. O artista acredita que ao conectar esses mundos as suas intervenções estão participando da “arquitetura da metrópole” (informação verbal)⁵⁶. Podemos acrescentar que elas atualizam a idéia do Urbanismo Unitário situacionista, ao estabelecer essas novas conexões.

Dando continuidade ao rastreamento da arte sintomática, é também importante apresentar as intervenções da norte-americana Barbara Kruger (n. 1945). Ela justapõe montagens fotográficas com frases simples mas estridentes, criando nessas interferências “conflitos semióticos” (LINKER, 1990), consciente do poder das imagens de afetar a estrutura das crenças. As imagens remodeladas por ela são extraídas do cinema, da televisão e de estereótipos da vida cotidiana. Sua arte é assertiva, agressiva e argumentativa, questionando o modo como o nosso pensamento, nossas atitudes e nossos desejos são determinados pelos ditados da sociedade. Participou da Documenta VII em Kassel (1982) espalhando *posters* pela cidade, onde junto às imagens imprimiu frases como: “Your moments of joy have the precision of military strategy”⁵⁷. Em um trabalho de 1987, imprimiu em sacolas a fotografia de uma mão segurando a frase: “I shop therefore I am”⁵⁸, definindo o consumo como a marca da identidade, radicalizando a famosa proposição de Descartes. Descreveu o foco do seu trabalho como sendo o panorama das relações sociais mediadas pelas imagens: ela atua a partir e ao mesmo tempo dentro da sociedade do espetáculo de DEBORD (1983). Produz *outdoors*, *posters*, livros, camisetas, embalagens, caixas de fósforos, etc., que são contrapontos – muitos deles de cunho feminista – às imagens fáticas cotidianas da paisagem urbana (FIG. 43, 44). Recentemente, Kruger tem colaborado com arquitetos e paisagistas em alguns projetos de parques.

Jenny Holzer finalizará o grupo dos exemplos apresentados nesse capítulo. Ela vem há anos subvertendo a paisagem de várias cidades do mundo, com a consciência de que os anúncios que tomam conta da cidade *não preenchem*, mas *criam* necessidades. De maneira similar a Kruger, Holzer trabalha formas do *détournement*

⁵⁶ Palestra proferida por Jaar na disciplina do professor Martí Perán “Formas de pensar el presente”, em 28 de maio de 1997, no Programa de Máster “La Cultura de la Metropolis”. Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Espanha.

⁵⁷ Tradução: “*Seus momentos de alegria têm a precisão da estratégia militar*”.

⁵⁸ Tradução: “*Compro, logo existo*”.

situacionista na atualidade. Utilizando textos, escreve com luz ou sulca palavras num suporte que é feito da materialidade da cidade: seus rios, pedras, mobiliário urbano, arquitetura, painéis para publicidade, automóveis. Com o objetivo de “fazer as pessoas pensarem”, ela escreve novos textos redimensionando o cotidiano da cidade. Sua obra será estudada com maior atenção no próximo capítulo, que tratará da proliferação dos escritos na paisagem. Holzer foi escolhida por trabalhar quase exclusivamente com a escrita em sua forma pura (sem complementos) e também pelo fato da artista ter estado no Brasil em 1999 e ter feito intervenções na cidade do Rio de Janeiro.

Observando a paisagem de várias aglomerações urbanas de hoje, nos deteremos a seguir na insistência visual dos signos publicitários, cuja escala os fazem competidores com a matéria arquitetônica. Dentro ainda do conceito de arte sintomática, enfocaremos a presença do texto fático nas cidades e estudaremos as suas características e implicações. Ao falar dos *escritos na paisagem*, voltaremos à idéia da desconstrução dos fluxos urbanos a partir da obra de Holzer, onde tentamos deixar explícito o corpo-a-corpo da escrita da cidade com a inscrição artística – imagem crítica, dialética, sintomática e impressa como paisagem desterritorializante.



FIGURA 36 - Giovanni Battista Piranesi,
"Templo de Minerva Medica", 1778
FONTE - STAFFORD, 1992. p. 59



FIGURA 37 - Giovanni Battista Piranesi,
"Fragments Romanos", 1761
FONTE - STAFFORD, 1992. p. 174

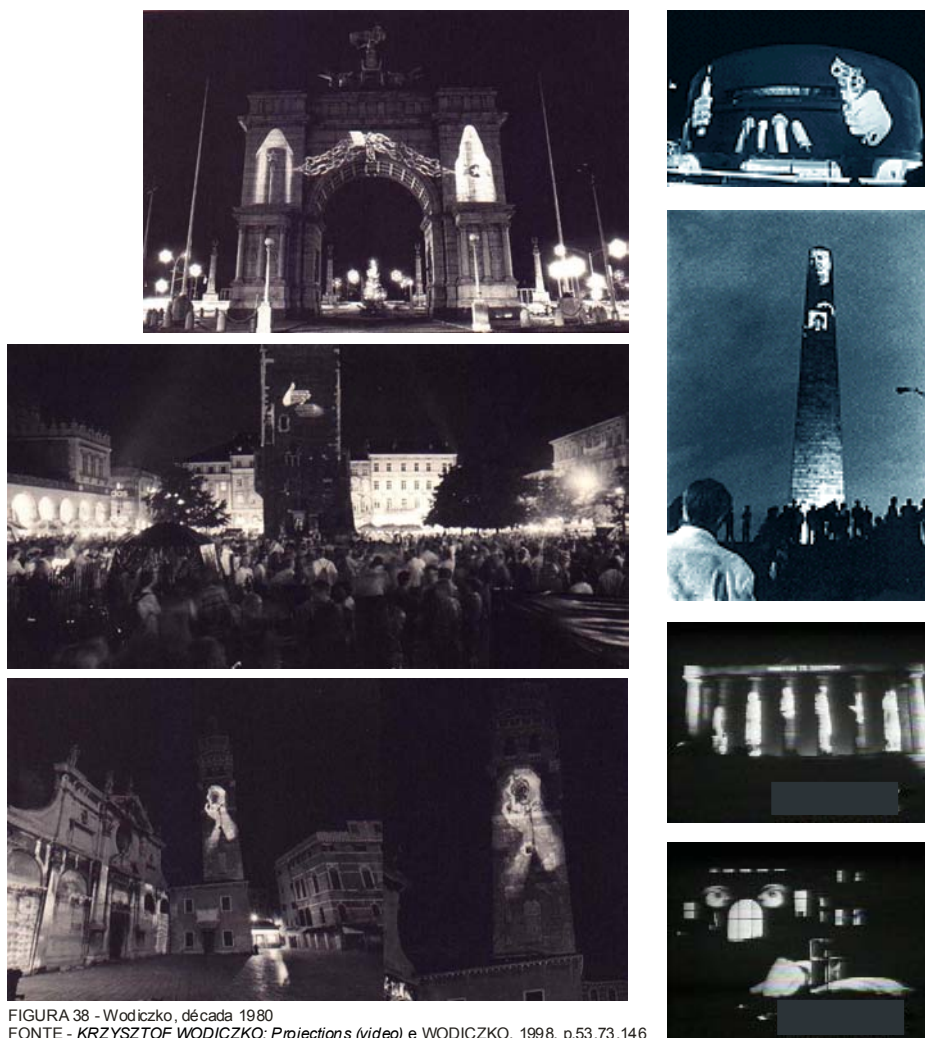


FIGURA 38 - Wodiczko, década 1980
FONTE - KRZYSZTOF WODICZKO: *Projections (video)* e WODICZKO, 1998, p.53,73,146

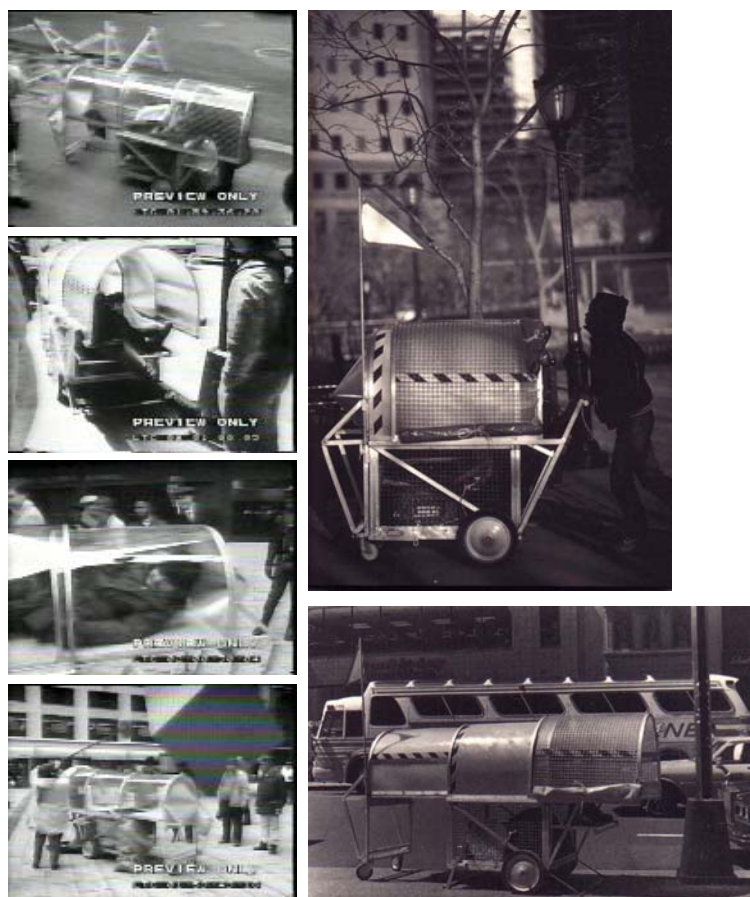


FIGURA 39 - Wodiczko, "Homeless Vehicle", 1988-89
 FONTE - KRZYSZTOF WODICZKO: *Projections (video)* e WODICZKO, 1998. p.84,85



FIGURA 40 - Wodiczko, 1986
 FONTE - <http://www.mattress.org/Catalogue.wodiczko.html>



FIGURA 41 - Sophie Calle,
"Gotham Handbook", 1994
FONTE - CALLE, 1998. p.253, 259

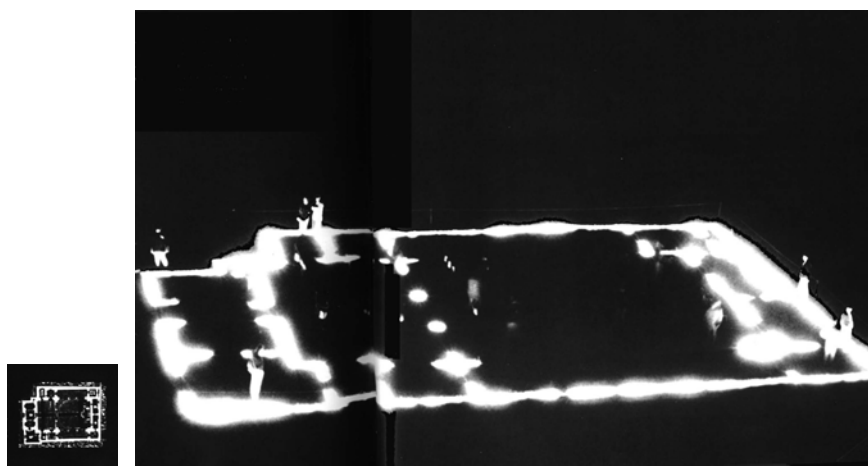


FIGURA 42 - Melissa Gould,
"Planta", 1991
FONTE - RILEY et al., 1996. p. 136-137

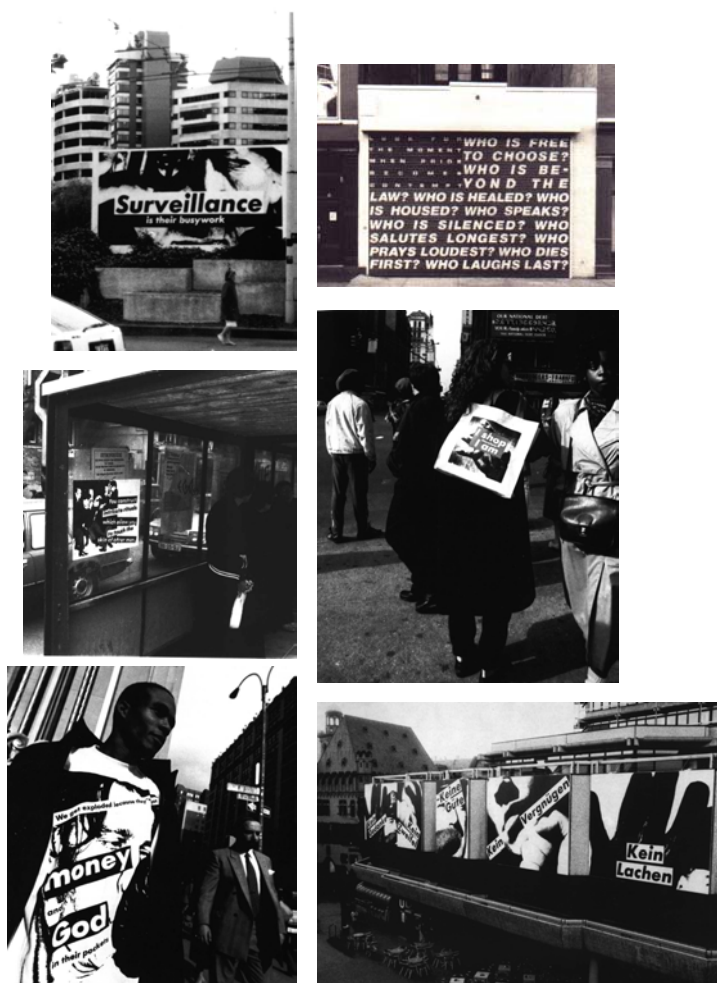


FIGURA 43 - Barbara Kruger, décadas de 1980/90
 FONTE - LINKER, 1990. p.64,80,82,83

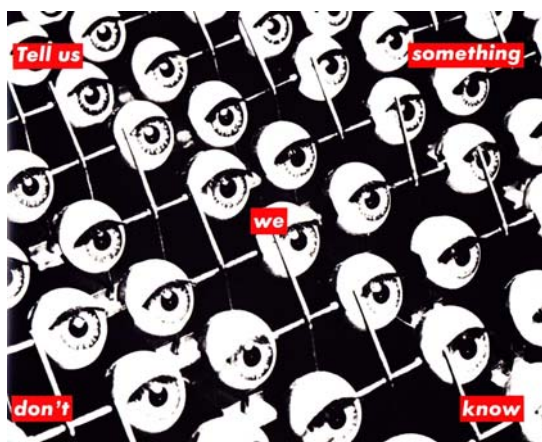


FIGURA 44 - Barbara Kruger, 1987
 FONTE - LINKER, 1990. p.21

3 ESCRITOS NA PAISAGEM

É antiga a preocupação quanto à proliferação da comunicação visual nas grandes cidades. Walter Benjamin já anunciava, nos anos 20, “nuvens de gafanhotos de escritura”, atuando em ditatorial verticalidade, obscurecendo os espíritos, tornando-se mais densas a cada ano. Essa é a grande característica da paisagem urbana desde a modernidade. A arquitetura existente ganha assim novas leituras, nem todas favoráveis. A nossa percepção se modifica, passamos os olhos pela informação escrita – imagem gráfica e textos – que se sobressai na massa urbana e já sabemos o que esperar: uma superfície em cores, nomes e sabores do consumo. Uma viagem narcótica, onde as impressões visuais não significam nada, elas simplesmente existem, como escreveu Paul Virilio. A partir da obra de Jenny Holzer, estudaremos a relação que se dá entre essa escrita da cidade e a inscrição artística.

3.1 A palavra tatuada

O mundo urbano contemporâneo é passível de um olhar antropológico? Frente a essa pergunta, AUGÉ (1994) lança-se rumo a uma antropologia do próximo (em contraponto às sociedades exóticas), detectando as particularidades e implicações de tal objeto de análise. Por *olhar antropológico* ele entende uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade. Mas como se caracteriza essa categoria na sociedade urbana atual?

Segundo o autor, vivemos em um mundo que ainda não aprendemos a olhar: um novo objeto antropológico “prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 1994:74). Augé cria o termo *supermodernidade* e o define como uma parte da contemporaneidade caracterizada por três transformações básicas ou “figuras do excesso”: a superabundância factual; a superabundância espacial e a individualização das referências. A primeira transposição consiste na mudança da percepção que temos do tempo e do uso que fazemos dele; é fruto do fim da linearidade histórica baseada no progresso da humanidade. A superabundância espacial ou “universos de reconhecimento” é o conjunto de códigos onde tudo é signo – trata-se da proliferação do que chama de *não-lugares*. Sobre a terceira figura do excesso, AUGÉ (1994:39) escreveu: “nunca os pontos de identificação coletiva foram tão flutuantes. A produção individual de sentido é, portanto, mais do que nunca, necessária.” Frente à crise das grandes narrativas e das utopias que davam formas para o mundo, as histórias individuais ou de grupos ganham voz e força. AUGÉ (1994:110) acrescenta a conclusão: “não há mais análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde eles transitam.”

Em oposição ao “lugar antropológico” – precisamente localizado no espaço e no tempo, motivação e modalidade da prática coletiva e individual, lugar do sentido inscrito e simbolizado – os não-lugares são definidos como aqueles cujas condições de circulação dependem da interação dos indivíduos com textos, sem outros enunciadores que não provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais. São parte da complexidade da aparência dos grandes centros urbanos e não criam uma identidade singular, mas solidão e similitude. Segundo AUGÉ (1994:92),

“Todas as interpelações que emanam de nossas estradas, centros comerciais ou vanguardas do sistema na esquina de nossas ruas visam simultânea e indiferentemente a cada um de nós (‘Obrigado por sua visita’, ‘Boa viagem’, ‘Grato por sua confiança’), qualquer um de nós: elas fabricam o ‘homem médio’...”

Os não-lugares, característica da *superabundância espacial*, são neutros demais, desprovidos da força dos acontecimentos. O urbanista francês Paul Virilio fala das “imagens fáticas” para designar as imagens que se impõem à atenção e forçam o olhar mas que fecham a semiose completamente e não permitem o prolongamento mental da reflexão, como por exemplo, a foto publicitária usual. Esse tipo de imagem domina a paisagem sógnica da cidade e o homem raramente é solicitado a interagir com o seu meio. As imagens fáticas de Virilio povoam os não-lugares de Augé: o que é significativo na experiência do não-lugar é justamente a sua força de atração. O problema que surge é que o não-lugar norteia a existência social fabricando massivamente o “homem médio”, que se superficializa nas personagens publicitárias bem sucedidas. Ainda de acordo com AUGÉ (1994:96):

“No total, tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias do dia ou da véspera, como se cada história individual buscasse seus motivos, palavras e imagens no estoque inesgotável de uma inexaurível história do presente.”

O não-lugar pode ser entendido como uma ausência topológica, uma *perda momentânea do corpo urbano*, o lugar percorrido como mera passagem. A fotomontagem de 1932 “Habitante solitário da cidade” (FIG. 45), de Herbert Bayer (1900-1987), ilustra o distanciamento como um novo modo de viver na cidade. Sua imagem associa a cidade ao isolamento do indivíduo, indica a substituição da percepção tátil pela percepção visual. As mãos traduzem intimidade com as coisas, proximidade, ao passo que os olhos pressupõem uma distância na relação com os objetos. Essa substituição carrega a idéia de passividade: o caráter de participação e interatividade para com o espaço urbano desaparece gradativamente. O trabalho de Barbara Kruger “Tell us something we don’t know” (FIG. 44) – com essa frase impressa sobre uma série de olhos fixos – aparece então como uma radicalização da imagem de Bayer. “*Tell us something we don’t know*”, pedimos nós, olhos atentos e que nunca descansam, olhos empalhados de tanto ver, enquanto tateamos o mundo que se tornou plano e que insiste em posar nas suas posições mais vulgares.

CERTEAU (1996:186) parece ter sido o introdutor do termo *não-lugar*. Para ele, o não-lugar traz a idéia de erosão, como uma fresta aberta na cidade: “enquanto [as palavras] nomeiam, isto é, impõem uma injunção vinda do outro (uma história) e alteram a identidade funcionalista afastando-se dela, criam no próprio lugar essa erosão ou não-lugar aí cavado pela lei do outro.” Os nomes tradicionalmente eram vocações, chamadas que dirigiam o itinerário, magnetizavam a trajetória e criavam não-lugares nos lugares. Esses nomes, que não deixam de ser lendas, abriam um vazão, uma “clareira de sonho”, onde eram permitidos espaços de habitabilidade. O autor conclui que esses nomes lendários, as genealogias para os lugares e as lendas para os territórios fazem falta hoje nos centros urbanos, já que agora, “o texto não provém mais de uma tradição. É imposto pela geração de uma tecnocracia produtivista. Não se trata mais de um livro de referência mas de toda a sociedade feita texto, feita escritura da lei anônima da produção” (CERTEAU, 1996:50).

Segundo Augé, no cotidiano acontece também uma inversão (ou “deslocamento do olhar”): a posição do espectador é para si mesmo o seu próprio espetáculo, identificado com as personagens publicitárias. Enquanto a identidade de uns e outros é que constituía o lugar antropológico, é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos que passam. Promove convites à identificação, ao encontro de si. Mas é uma imagem estranha de si, imagem fácil que não passa pela reflexão. O vocabulário dos não-lugares “tece a trama dos hábitos, educa o olhar, informa a paisagem” (AUGÉ, 1994:98). Na cidade atual, as palavras sofreram uma banalização e as imagens massivas criam uma inércia anestésica, tomam conta do nosso trajeto e nos olham, do alto de sua escala monumental, buscando uma identificação com a nossa vida cotidiana (FIG. 46). Mas apesar da disseminação dos não-lugares fáticos que aparentemente não se deixam incisar, Augé não deixa impensada a possibilidade positiva para o não-lugar nos dias de hoje: o não-lugar nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele. Assim como “a possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja”, o retorno ao lugar é um recurso dos que freqüentam os não-lugares. Um e outro interpenetram-se, anulam-se, recompõem-se.

Daí podemos sugerir que essa operação de retorno ao lugar, à cidade metafórica, seja feita pelos que passeiam pela paisagem e são estimulados a extravasar os seus limites tradicionais. É a possibilidade do prolongamento mental da reflexão, através da *desconstrução dos fluxos* informativos. CERTEAU (1996) analisa as caminhadas pela

cidade como possibilidades de desvio, táticas subversivas do consumo daquilo que é imposto, numa categoria que o autor chama de “artes de fazer”. O percurso (movimento de ir), oposto ao mapa (quadro de ver), constitui um ato de enunciação, “uma feitura de espaço”, um “fazer sobre uma ordem imposta”. “A invenção do cotidiano” então dá-se, no caso específico da cidade, por meio da arte de passar e de habitar clareiras. O não-lugar é nostálgico em Certeau, é a fenda que permite a extensão mental do lugar, o mapa psicogeográfico.

Walter Benjamin (1892-1940), no início do século XX, já se preocupava com a paisagem escrita que obscurecia os espíritos. Juntamente com a coletânea “Rua de Mão Única” – fragmentos da cidade moderna como espaço da experiência sensorial e intelectual – surge para o autor o antagonismo *escritor versus escrita da cidade*. O confronto do escritor com a cidade significa para BOLLE (1994:274) “crítica *versus* publicidade”. BENJAMIN (1997:28) escreveu em 1928:

“... filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, tornar-se-ão mais densas a cada ano seguinte.”

Cabe aqui o nosso conceito originário de *arte crítica* e também a nossa hipótese – similar às preocupação de Benjamin – de que essa *arte crítica* (imagem sintomática, dialética) é uma forma de construção de significados na cidade, de paisagens desterritorializantes capazes de gerar o exercício de uma nova experiência urbana. Em “O autor enquanto produtor”, ao analisar a crítica militante, Benjamin fala sobre o “escritor atuante” e o “pensamento atuante”, que têm o seu campo de ação na mídia. O próprio Benjamin envolveu-se com programas de rádio de cunho crítico-pedagógico voltados para o público em geral, sobretudo para crianças e adolescentes, na Alemanha da década de 20. Esse desdobramento da teoria em prática marca a diferença entre o autor e outros pensadores da Escola de Frankfurt como Adorno e Horkheimer.⁵⁹

⁵⁹ Assim como a invenção da fotografia no século XIX mudou radicalmente as condições da pintura, a revolução da mídia exige também um redimensionamento do papel do artista. Apesar de não haver sido a democracia, e sim os regimes totalitários aqueles responsáveis por mostrar ao mundo o poder das mídias, concordamos com Andreas Huyssen, que escreveu que “é hora de abandonar a dicotomia sem saída

Tentemos então construir a relação *escrita da cidade e inscrição artística*. Em Michel de Certeau, vemos que a leitura – a epopéia do olho na pulsão de ler a paisagem signica – também possibilita uma “arte de fazer” que não é passividade. Ela é produção silenciosa, metamorfose do texto pelo olho e pensamento que viaja. O texto torna-se habitável, apesar da hostilidade da sociedade do espetáculo, e isso ocorre justamente pela necessidade da construção de frestas na massividade de uma hipertrofia da leitura:

“Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olho e da pulsão de ler. Até a economia, transformada em ‘semioocracia’, fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura. A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em *voyeur* (troglodita ou nômade) em uma ‘sociedade do espetáculo.’” (CERTEAU, 1996:48)

O que propomos como *inscrição artística* é justamente o signo dotado de espessura semântica, de texturas, é a *palavra tatuada*. A escritura, como comentou o cubano Severo Sarduy, é composta por texturas lingüísticas:

“uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação.” (SARDUY, 1979:53)

Através da prática da *escritura* na paisagem, transferimos o exercício das táticas de desvio do homem comum das ruas (como o é em Certeau) primeiramente para a figura do artista. E mais: do artista como etnógrafo, que mapeia as diferenças e provoca o homem comum para que componha o novo texto junto com ele, introduzindo assim um paradigma discursivo e polifônico. Ainda a partir de AUGÉ (1994:74), é proposto um reaprendizado para pensar e subverter o não-lugar:

“as ‘astúcias milenares’ da ‘invenção do cotidiano’ e das ‘artes de fazer’, das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele [no não-lugar] um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.”

Nesse palimpsesto, o lugar que surge com a *escritura* é uma espécie de *redimensionamento urbano* articulado com uma realidade perceptiva amplificada e subvertida. Ou ainda, nas palavras de Augé, *reinscrição do jogo da identidade e da relação*. O sintoma do não-lugar como *perda do corpo urbano* transforma-se dialeticamente no local da inscrição e do registro. Formula-se uma relação de revelação da *disfunção* (ou função fática) da escrita da cidade e a defesa do corpo urbano via inscrição artística.

E o que fazem os grafiteiros sobre o corpo da cidade? Criam a proliferação de códigos espaciais, “matrículas simbólicas” como escreveu Baudrillard sobre o movimento dos grafiteiros na Nova York da década de 70, reivindicando uma identidade própria, estabelecendo um exercício de poder. Parodiando a atitude terrorista da mídia, o *graffiti* de Nova York não tem conteúdo: são signos distintivos onde é justamente o vazio que faz a sua força. BAUDRILLARD (1996:102) comentou a escrita da cidade:

“Falou-se de festa a propósito da publicidade: sem ela, o ambiente urbano seria morno. Mas ela não passa, em verdade, de animação fria, simulacro de atrativo e de calor, ela não se dirige a ninguém, não pode ser objeto de uma leitura autônoma nem coletiva, ela não cria rede simbólica. Mais do que as paredes e muros que a sustentam, a publicidade é ela mesma uma parede, uma parede de signos funcionais feitos para ser decodificados e cujo efeito se esgota com a decodificação.”

As manifestações de *graffiti* operam um baralhamento da sinalética urbana, desmantelam a rede de códigos. Tatuam a arquitetura e dão à cidade um ar tribal, “anterior à escritura”, como escreveu Baudrillard. Tratam a cidade como um verdadeiro corpo, o território da troca simbólica. Segundo o autor, o *graffiti* liberta o corpo urbano da arquitetura e o entrega à matéria viva: “incisão na carne de signos vazios que não proferem a identidade pessoal, mas a iniciação e a filiação de grupo” (BAUDRILLARD, 1996:105). O *graffiti* não se importa com a arquitetura sobrepondo-se, invadindo-a indiscriminadamente ao atravessar portas, janelas, tratando-a como um suporte pictórico abstrato.

O *graffiti* norte-americano acabou por interagir com a arte oficial. Keith Haring, Jean-Michel Basquiat e Al Diaz foram alguns dos principais artistas que tatuaram a cidade. Basquiat e Diaz empregaram as técnicas e o vocabulário do *graffiti*, mas seus trabalhos eram especificamente endereçados ao mundo da arte. Ao locar os seus textos e dialogar diretamente com o espaço geográfico artístico (East Village e Soho/Tribeca) eles apresentaram uma crítica às forças hegemônicas dentro do mundo da arte. Quiseram desafiar o sistema de arte desde a rua. Mas de acordo com Baudrillard, as intervenções artísticas na cidade nada têm que ver com o *graffiti*. Fazem parte de uma “política ambiental” ou de um “projeto urbano de grande envergadura”. Considerado um conjunto de signos vazios, fechados sobre si mesmos, sem conteúdo e sentido, por isso mesmo o *graffiti* apresenta uma ameaça à sociedade e é combatido pela polícia. Sem respeitar o corpo urbano, os *tatoos* dos grafiteiros remetem a um espaço virtual de liberdade e igualdade social. Infiltram-se na urdidura da cidade imprimindo a sua presença marginal e a ameaça do que é diferente.

Hygina Bruzzi travou contato próximo com um grupo de grafiteiros em atividade em Belo Horizonte: a “Posse” de Santa Luzia. Logo apareceram as suas particularidades distintivas em relação ao *graffiti* norte-americano. “Para nós o que importa é a mensagem” ou “queremos fazer as pessoas pensarem” (BRUZZI, 1997:72) são depoimentos que parafraseam sem saber as palavras de Jenny Holzer. Conscientes da tatuagem, acreditam numa política transformista e no poder dos signos e símbolos. Não importa se a repressão policial torna o *graffiti* inscrição efêmera: fica o rastro da periferia, a atitude de penetrar na cidade, a tentativa de marcá-la como possuída.

A arte efêmera em geral trabalha com o exercício da memória e o exercício da presença do corpo. Uma instalação num lugar preexistente renomeia aquele lugar. Cria uma fresta, reverte o efeito da anestesia. Como veremos no próximo capítulo, Jenny Holzer traça um mapa dos *não-lugares* anunciados por Augé, transformando esses não-lugares em lugares de *descondicionamento*. Locada em painéis usualmente utilizados para comunicação das autoridades oficiais – para o condicionamento – a sua *escritura* acaba por se apropriar de uma autoridade. O que a artista acrescenta é o invisível: lançadas como frases anônimas, originadas numa entidade obscura, são esboços de verdades. Pretendem restituir-nos o real, a nossa percepção pessoal e crítica do mundo. As frases inventadas por Holzer falam do nosso corpo ativo, do

nosso corpo passivo, enfim da sobrevivência desse corpo. Na busca do insólito dos signos, a artista transforma a fisionomia da cidade para assombrar as ruas e os espíritos, desterritorializar e reterritorializar.

Notamos uma inversão situacionista: quando pensamos nas manifestações de arte pública nas duas últimas décadas, podemos falar em termos de *técnicas de desacelerar*. Em vez de *acelerar* a vida como queriam os situacionistas, contra o ócio e o conforto burguês, agora o que parece ser necessário é a criação de pausas na velocidade anestésica da vida cotidiana. VIRILIO (1993,1994) analisa a inflação das imagens fáticas e imagens-clichê no mundo atual. Segundo ele, a cidade transforma-se aos nossos olhos numa gigantesca tela, onde o corpo corre o risco de esquecer-se de si mesmo. As intervenções efêmeras de artistas como Kruger, Wodiczko e Holzer, podem ser vistas como práticas de desaceleração via imagem. A imagem resultante fica constituindo uma fresta, uma pausa, uma janela para um invisível imanente a ela. Podemos dizer que esses artistas, ao intervirem na cidade, formam uma obra que fica responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes críticos, capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive. Podemos inclusive nos lembrar da Internacional Letrista, quando nos deparamos com os trabalhos de Holzer ou Kruger, que *escrevem* sobre o corpo da cidade. São palavras em ato, como manuscritos solitários na tela informativa.



FIGURA 45 - Herbert Bayer
"Habitante Solitário da Cidade", 1932
FONTE - MIBELBECK, 1996.



FIGURA 46 - Publicidad sobre edificio
Beirute, 1999
FONTE - FRANCE PRESSE

3.2 Jenny Holzer: táticas de desaceleração

“As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo.” (PEIXOTO, 1996:179)

A carga visual excessiva – e quase sempre irrelevante em suas acepções – agrava a formação de um observador cada vez mais apático frente à violenta evidência das imagens distribuídas na paisagem urbana. Quase nada se desvela, quase tudo faz parte dessa imperturbada cidade “galeria de máquinas”, para usar um termo de Virilio. Segundo ele, desenvolvemos uma “visão disléxica”. Tal visão é marcada pela dissociação que, como no estado de narcose, guia o observador através de impressões visuais que não significam nada, elas simplesmente existem, “como se a velocidade da luz tivesse tomado conta desta vez da totalidade da mensagem” (VIRILIO, 1994:24). Dando continuidade à relação desenvolvida no capítulo anterior entre a escrita da cidade e a inscrição artística, explicitaremos, a partir da análise de alguns trabalhos de Holzer, o que denominamos momentos de *desaceleração*.

“De fato, o fenômeno teletopológico sempre é fortemente marcado por suas distantes origens guerreiras, ele não aproxima o sujeito e o mundo ... mas, à semelhança do antigo combatente, ele antecipa o movimento humano, imprime velocidade a todo deslocamento do corpo em um espaço aniquilado.” (VIRILIO, 1994:21)

A velocidade inerente à “teletopologia” aniquila o espaço, transformando a percepção humana e o emprego do corpo. Faz do mundo uma superposição de superfícies de tela. Antecipar o movimento humano significa, em última análise, não mais precisar dele. VIRILIO (1994:16) chama a atenção para as suas conseqüências negativas: uma teletopologia atesta a crise do que chamou “profundidade de tempo da matéria”. “Quando Bergson afirma: *o espírito é uma coisa que dura*, podemos acrescentar que é a nossa duração que pensa, que sente, que vê.” Enquanto a duração – ou profundidade de tempo da matéria – é sacrificada em nome de uma aceleração crescente e contínua, a *desaceleração* surge como possibilidade de reconquista do espaço do tempo presente. Desacelerar a percepção da cidade para que a construção de situações desterritorializantes seja possível é uma operação que foi executada por vários artistas que analisamos nessa pesquisa. SANTOS (1996:260) salientou que,

depois de séculos acreditando que os homens mais velozes detinham a inteligência do mundo, estamos descobrindo que se passa o contrário:

“nas cidades, o tempo que comanda ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos ‘lentos’ e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, freqüentemente prefabricadas, é a sua perdição. (...) Os homens ‘lentos’, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações.”

Jenny Holzer, nascida em Ohio em 1950, constrói, desde a década de 1970, situações que são sondagens na paisagem. Utiliza os meios mesmos da cidade para transgredilos: infiltrada no fluxo informativo urbano, onde predominam as imagens fáticas e as imagens clichê, Holzer parece trabalhar a necessidade de resgatar a integridade e a dignidade das imagens, perdida com a sua crescente degradação. Suas intervenções são frases que se referem à atualidade e querem desnortear o público, pouco acostumado à reflexão. São pontos que, democraticamente, querem impor-se no fluxo imagético, mas desejam estabelecer-se pela diferença de conteúdo.

A exemplo da *Land Art* da década de 70 – que começou a trabalhar com a questão da grande escala e com a noção de percepção em varredura em oposição à contemplação tradicional – os “marked sites”, categoria escultórica analisada por Krauss, parecem também aplicáveis à paisagem urbana. Um “marked site” consiste no resultado da adição à paisagem da não-paisagem. Mas o que seria a não-paisagem na cidade? Numa cidade onde, nas palavras de PEIXOTO (1996:10), “tudo é textura: o skyline confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro”? A não-paisagem poderia ser justamente um deslocamento de significado da paisagem. A pausa está feita, tanto no “Círculo de Silêncio” de Richard Long (FIG. 47, 48) como numa frase de Holzer infiltrada no circuito publicitário de uma metrópole. À maneira de Long, Holzer se apropria dos meios disponíveis no entorno e o reorganiza conferindo-lhe novos significados, praticando o *détournement* situacionista. Como escreveu FOSTER (1982:88), ela utiliza as linguagens (do ser, da arte e da vida social) ao mesmo tempo como alvos e armas, e comporta-se mais como manipuladora de signos do que como criadora de objetos de arte. Holzer subverte a incessante “teletopologia” da cidade e destrói por alguns minutos a sua limitação

estéril de mera “galeria de máquinas”, para usar os termos de VIRILIO (1993,1994). Afinal, a arte efêmera pressupõe o uso da memória e instiga as operações enferrujadas da mente.

Além disso, podemos fazer outra aproximação de Long e Holzer. Long trabalha na total solidão, utilizando o seu corpo – mãos e pés – na confecção de suas intervenções. Peregrina por desertos do mundo e traça círculos e linhas em territórios longínquos. Como ele próprio disse num documentário, são círculos irmãos, são linhas complementares que tracejam o mundo. O seu trabalho não é cada obra simplesmente, mas o acúmulo de pontos e desenhos geográficos ao longo de 35 anos. As suas esculturas duram o tempo de serem fotografadas, para que o mapa-múndi seja grafado além da geografia. O lugar depois retoma a sua forma displacente. Holzer conecta as suas escrituras nas redes informativas de Tóquio, São Paulo, Nova York, Leipzig, Rio de Janeiro, Florença. Ela viaja pelo mundo urbano o qual, muitas vezes, não podemos deixar de comparar a um deserto: multidões de solitários submersos nos não-lugares. Através de um mapeamento provisório e efêmero sobre o território existente, os monumentos lingüísticos de Holzer surgem para logo em seguida desaparecerem, substituídos pela informação da sociedade de consumo.

Abordadas como *táticas de desacelerar* – construção possível de pausas, intervalos no fluxo fático – os trabalhos de Holzer pretendem alcançar um prolongamento mental, uma duração. O processo, muitas vezes, é um evento estético em grande escala, que envolve os despercebidos na invasão da cidade pela palavra tatuada pelos pictogramas da artista, para usar termos de SARDUY (1979). Holzer veicula as suas mensagens em cartazes, camisetas, embalagens, sinais eletrônicos, táxis em trânsito, revistas, rádio, televisão, bancos de praças, *internet*⁶⁰ (FIG. 49). Usa a mídia na melhor tradição do *détournement*. Como vimos, o *détournement* implica um processo de descontextualização e recontextualização, sulcando a partir das esferas culturais consolidadas um novo canal que manifesta o desgaste de tais esferas:

“AUTOMATION IS DEADLY
BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR
BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE

⁶⁰ Site “Please change beliefs” - <http://adaweb.com/cgi-bin/jfsjr/truism>

BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS”⁶¹

Os textos de Holzer operam como manchetes simples que tratam dos mesmos assuntos presentes nos noticiários – as obsessões das pessoas: justiça, amor, guerra, dinheiro e sexo – e talvez no mesmo tom, mas com a característica de desterritorialização que é própria da arte. Como não é fotograficamente sensacionalista nem tendenciosa, como o é o noticiário; nem traz, apesar de referir-se a ele, uma informação inflacionária do corpo, a desterritorialização na obra de Holzer passa justamente pela ausência da figura do corpo e pelo conseqüente estímulo ao corpo que daí surge.

As séries “Truisms” (1977-79), “Inflammatory Essays” (1979-82), “Survival” (1983-85), “Laments” (1988-89) e “Lustmord” (1993-94), para citar algumas, foram escritas por Holzer e convertidas em projetos públicos que funcionaram como uma rede inter-relacionada de partes direcionadas a audiências distintas e superpostas. Seus escritos – pequenos enunciados, bem ao gosto publicitário – trazem um *invisível imanente*, uma certa espessura. Eles *pedem* tempo, objetivam a reterritorialização. A duração na cidade precisa da pausa, da desaceleração. Holzer cria pausas semânticas em plena mobilidade de informação: núcleos de pequeno poder poético catalisador situacionista. As frases lançadas por Holzer são estranhas e como que deslocadas, e um transeunte poderia pensar, desterritorializando-se: “mas não tem sentido isso aqui!”, para logo mais chegar à conclusão, reterritorializando-se: “não, isso é o que realmente *faz sentido*”. Veiculadas em painéis luminosos de praças, estádios, aeroportos, bancos, as suas mensagens estabelecem contradições e incômodos:

“MONEY CREATES TASTE
PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME
YOU ARE A VICTIM OF THE RULES YOU LIVE BY
STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED”⁶²
“PROTECT ME FROM WHAT I WANT”⁶³

⁶¹ Extraído da série “Truisms”, escrita por Holzer em 1977-79. Usada em meios de comunicação variados em várias cidades. Tradução: “A automação é fatal / Estar a sós consigo mesmo é cada vez mais impopular / Ser capaz de julgar é sinal de vida / O tédio nos leva a fazer loucuras”.

⁶² Extraído da série “Truisms”, escrita por Holzer em 1977-79; usada em meios de comunicação em várias cidades. Tradução: “O dinheiro cria o gosto / A propriedade privada criou o crime / Você é uma vítima das leis que segue / Pessoas estúpidas não deveriam procriar”.

São assim criadas situações onde as pessoas têm a oportunidade de se confrontar com questionamentos inerentes à vida cotidiana. Lembramo-nos novamente da experiência do espaço urbano tal como foi concebida pelos situacionistas: não como o resultado de uma ordem compositiva, mas como *deriva*, *anti-imagem*, signo da vitória do tempo vivenciado sobre o espaço estéril (ANDREOTTI & COSTA, 1996a). A anti-imagem pode ser entendida como uma criação na contramão da “sociedade do espetáculo”, com o intuito de estimular a vivência da percepção nômade de ruídos na paisagem. A situação construída comporta instantes efêmeros e únicos, correspondendo à *irrupção de uma singularidade*, em termos deleuzeanos, um evento reelaborado a cada vez. Um dos meios mais utilizados pela artista é o painel eletrônico, composto de informação móvel. A característica principal inerente à mobilidade da informação contida no sinal eletrônico – sempre mutante, constantemente atualizada – é o caráter fático do seu conteúdo. Holzer trabalha o paradoxo da mobilidade da informação, pedindo com os seus escritos (que surgem como num palimpsesto) a desaceleração no meio desse movimento.

A técnica da escrita, com que trabalha Holzer, por si só e a partir do momento em que conta histórias que dizem respeito à presença humana, *pede* uma desaceleração. Como escreveu PEIXOTO (1996:184), “... a escrita e a leitura são vagarosas, avançam para trás, em direção da interioridade.” O texto torna-se habitável, citando Michel de Certeau. Na série “Survival”, de 1983, lança desafios:

“PROTECT ME FROM WHAT I WANT
WITH ALL THE HOLES IN YOU ALREADY THERE’S NO REASON TO DEFINE THE
OUTSIDE ENVIRONMENT AS ALIEN”⁶⁴

Essa última sentença sugere a fusão sem limites do ser com o mundo e ao mesmo tempo do corpo com a substância do mundo, como um contato inexorável entre duas superfícies. O corpo é solicitado a lembrar-se da sua presença e da sua matéria.

⁶³ Extraído da série “Survival”, escrita por Holzer em 1983-85; usada em meios de comunicação variados em várias cidades. Tradução: “*Proteja-me do que eu quero*”.

Veiculadas em painéis luminosos de várias galerias de arte e cidades, frases como as reproduzidas acima, imagens-texto, tratam o corpo como o lugar privilegiado de manipulação e significação. Os escritos de Holzer fazem alusão a fenômenos que põem o ser em contato com o mundo, mas ora o corpo é agente, ora é impotente para a ação. Ora o corpo atua – como no projeto “Sign on a Truck”⁶⁵ (FIG. 50), onde o público era chamado para se expressar – ora é atravessado por imagens-texto que têm tom de verdade e incerteza de anonimato.

“BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU’RE A FOOL
 CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
 DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
 ENSURE THAT YOUR LIFE STAYS IN FLUX
 LISTEN WHEN YOUR BODY TALKS”⁶⁶

Pode-se entender que Holzer, no trabalho que será analisado a seguir, elabora uma espécie de tradução da voz do corpo, escritura do “prenome”: “Lustmord” foi um projeto que a artista desenvolveu sobre da violação do corpo feminino, logo após a Guerra na antiga Iugoslávia. Numa tentativa de dissecação do estupro, essa série de escritos é composta pela simultaneidade de três vozes: a vítima, o perpetrador e o observador. A multiplicidade das vozes envolve uma história imagética que foge de qualquer reducionismo interpretativo: não é uma fala feminista; não é apologética; não é sádica ou *voyeur*. É uma aproximação de uma situação limite, onde o corpo pensa sobre si no pânico do fim. “Lustmord” é uma palavra alemã sem correspondência exata na língua inglesa. Traduz imagens fortes – “rape-slaying”, “sex-murder”, “lust-killing”. Numa das aparições dessa série (veiculadas numa revista), as palavras ganharam materialidade flagrante quando foram escritas sobre peles e com sangue, numa espécie de escarificação pela letra. As palavras então seriam “sobre e dos corpos”, formando uma topografia metafórica da carne, inscrita e invadida pela linguagem (FIG. 51).

⁶⁴ Extraído da série “Survival”, escrita por Jenny Holzer para painéis eletrônicos nos anos 1983-85. Tradução: “*Proteja-me do que eu quero / Com todas as aberturas que existem em você, já não há motivo para definir o mundo externo como algo alienígena*”.

⁶⁵ Intervenção de Holzer em praças públicas de Nova York, em 1984.

⁶⁶ Extraído da série “Truisms”, escrita por Holzer em 1977-79; usada em meios de comunicação variados na cidade de Nova York, em 1993-94. Tradução: “*Estar seguro de si significa que é um tolo / Confundir-se é um meio de permanecer honesto / Sonhar acordado é uma contradição assustadora / Assegure-se de que sua vida está em fluxo / Escute quando o seu corpo fala*”.

Em seu “Erlauf Peace Monument”, na Áustria (1995), a artista marcou o lugar da redenção dos alemães na 2ª Guerra Mundial com um holofote vertical cujo raio gordo de luz projeta-se para cima, céu afora (FIG. 52). Em volta dele, são cultivadas flores brancas em meio às quais desfilam sentenças gravadas numa passarela de granito:

“ALWAYS POLITE TO OFFICERS
 A MEMORY OF DOMINANCE
 THE HORSE RUNNING INTO WALLS
 ADDING WATER TO FOOD
 JEWS ROBBED
 USING GOD
 STUPID SENTENCES EVERYWHERE
 WHOSE THOUGHTS ARE MISSING”⁶⁷

DELEUZE (1985:259) escreveu: “é preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”. O povo que falta é um devir e o artista é um fermento coletivo, um catalisador. “O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos ‘senhores” (DELEUZE, 1098:264).

O etnólogo a que se refere Deleuze difere-se do paradigma do artista como etnógrafo desenvolvido por FOSTER (1996), pois o artista etnógrafo – como vimos nos exemplos apresentados – solicita o outro na composição do novo texto, ele faz surgir uma nova fabulação em conjunto com o observador. O etnólogo que Deleuze diz ser necessário evitar apresenta o perigo de promoção da intervenção à autoestima da comunidade, além de correr o risco de ser cúmplice com a situação já instalada, compactuando com as doenças urbanas. A manutenção e o funcionamento do “Erlauf Peace Monument” depende do acionamento do holofote e do cultivo diário das flores. Nesse exemplo, Holzer atua não meramente como um etnólogo, mas como um

⁶⁷ Extraído da série “Erlauf Peace Monument”, criado por Jenny Holzer para Erlauf, Áustria, 1995. Tradução: “Sempre educado para com os oficiais / Uma memória de dominação / O cavalo correndo entre paredes / Acrescentando água à comida / Os judeus roubaram / Utilizando Deus / Sentenças estúpidas em todo lugar / Cujos pensamentos se perderam”.

inventor que traça os vestígios do passado com a direção – intrínseca à fragilidade dos seus elementos – de um porvir.

No trabalho “Arno” (Florença, 1996 - FIG. 53) ou na projeção de várias séries suas em Leipzig (1996), as imagens escritas pela artista *fabulam*. Cada série é temática e constrói um esquema que se entrega gradativamente. No caso de “Arno”, por exemplo, a linguagem é apresentada em *performance* escultórica: ela se faz escritura sobre o corpo arquitetônico da cidade. Do sutil – característica de outros trabalhos seus – ao espetacular (mega-projeções com laser e xenônio), é construído o palimpsesto escrita da cidade/escritura artística.

Segundo Virilio, no espaço público somos olhados pelas imagens: as imagens que nos olham são aquelas que nos controlam. Com as intervenções de Holzer o comportamento é outro. Não há como não reagir, devolvemos o olhar para o mundo. Esse mundo nos interpela. *Pensamos*. Entende-se que a imagem se faz potência positiva quando é possível falar de exterioridade e de alteridade. A exterioridade define-se como algo distinto de si mesmo, como princípio da alteração. A força da imagem sintomática criada nos trabalhos de Holzer consiste na sua construção de situações, consiste em alterar o caminho cotidiano do observador, desterritorializando para reterritorializar. Anunciando o perigo da anestesia visual e da falta de tempo para a reação, a artista quer desacelerar o olhar, desnorrear os passos, deslocar a leitura e reverter as reações nulas. A linguagem usualmente não tem peso nem dimensão, mas aliada à *performance* da palavra – inscrições sobre arquitetura, pele humana, pedra, águas de um rio, mobiliário, taxis circulando – ganha a proporção do espaço público e denuncia, utilizando um termo de SELTZER (1997), uma “esfera pública patológica”. Os seus traços são desenhados na arte sintomática de Holzer. Essa arte escarifica, areja a cidade.

“SOMETIMES YOU HAVE NO OTHER CHOICE BUT TO WATCH SOMETHING GRUESOME OCCUR. YOU DON'T HAVE THE OPTION OF CLOSING YOUR EYES BECAUSE IT HAPPENS FAST AND ENTERS YOUR MEMORY”⁶⁸

⁶⁸ Extraído da série “Living”, escrita por Jenny Holzer nos anos de 1980-82. Tradução: “Às vezes você não tem escolha a não ser assistir a algo repulsivo acontecer. Você não tem a chance de fechar os olhos porque tudo ocorre rápido e entranha na sua memória”.

Em entrevista documentada em vídeo⁶⁹, Holzer disse desenvolver um “estudo informal sobre a percepção, sobre o que segura e o que é acessível ao público.” Daí o interesse em trabalhar, paralelamente às galerias de arte, nos espaços livres da cidade. Desde o início de sua carreira, Holzer se interessou pela esfera pública e pela comunicabilidade possível à arte. O seu dilema foi que, ao mesmo tempo que preferia a pintura abstrata, queria atingir o público com as suas matérias, mas ainda não sabia como. Essa postura levou-a à estética minimalista e ao uso sucinto da escrita, de modo que seus textos enquadram-se na categoria de *legenda*. Holzer colecionou diagramas (científicos, psicológicos, astrofísicos, religiosos) por considerá-los a forma mais concisa e verdadeira da representação visual. No início, simplesmente os redesenhava, para fazer alguma coisa com eles, e os colocava numa caixa. Mas de repente o que lhe parecia mais interessante eram as legendas que acompanhavam os desenhos. “As legendas te contavam tudo de forma pura e limpa. Isso foi o começo – ou um dos começos – da minha escrita” (JOSELIT et al., 1998:42).⁷⁰ Quanto à forma, notamos que os seus trabalhos apresentam um alinhamento, uma regularidade e uma simetria obsessivos, para contraporem-se ao fluxo do texto: “porque os textos são freqüentemente descontrolados e incontroláveis, é importante para mim ter alguma ordem na sua apresentação”⁷¹.

Jenny Holzer esteve no Brasil em maio de 1999, no Rio de Janeiro. Uma mostra do seu trabalho foi organizada no Centro Cultural Banco do Brasil, constando de uma instalação na rotunda do edifício e duas salas especiais onde podiam ser vistos alguns painéis de *led* vermelho com as suas inscrições e uma mesa onde estavam expostos os ossos de fosfato de cálcio e prata da série “Lustmord”. Executou também intervenções noturnas em vários locais, onde as suas palavras se materializaram nas ondas do mar, nos prédios vizinhos e nos ônibus que passavam. Na praia, arrancou a presença das pedras do meio da escuridão da noite: de súbito as palavras encontram um anteparo e viram pedra (FIG. 54, 55). Na areia, as suas mensagens em português escreviam-se sobre os corpos que por ali caminhavam e transformavam a praia num acontecimento inédito, demarcação de um lugar singular:

⁶⁹ JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero.

⁷⁰ Texto original (entrevista de 1986): “*The captions told you everything in a clean, pure way. This was the beginning – or one of the beginnings – of my writing.*”

⁷¹ Depoimento extraído do vídeo JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero.

“OS HOMENS NÃO TE PROTEGEM MAIS
VOCÊ É SINCERO NOS SEUS SONHOS
VOCÊ DEVE AO MUNDO E NÃO O CONTRÁRIO
VOCÊ PRECISA SABER ONDE VOCÊ COMEÇA E O MUNDO ACABA
TUDO ESTÁ DELICADAMENTE INTERCONECTADO
PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO”⁷²

Holzer disse que espera que suas frases “sejam lidas pelos olhos ou pelo corpo inteiro”⁷³. Nas suas intervenções, o espaço liso sobrepõe-se à urdidura urbana, numa subordinação do hábito do corpo ao percurso inusitado das palavras; da percepção ótica do estriado à percepção *háptica* do liso. A grande questão que norteia o seu trabalho – o que fazer com a quantidade de informação na cidade – mostra uma artista preocupada com o porvir da humanidade, que nas palavras de GUATTARI (1993:170), “parece inseparável do devir urbano”. Através da performance da palavra tatuada, sob as suas várias formas estéticas, Jenny Holzer de fato instaura devires urbanos. A partir da arte sintomática, critica a cidade como texto fático, e – *detector hábil* que é – arranca da cidade essa veia e faz passar por ela novos fluidos.

A instauração de devires urbanos conduzida tanto por Holzer como por Wodiczko, Jaar, Gould, Calle e Kruger e os brasileiros Mano, Reichenbach, Fujocka e Jardim corresponde ao que chamamos de *idades em instalação*, em via de nascer, virtualidades promissoras fruto do distúrbio na relação corriqueira do homem com a cidade.

⁷² Frases extraídas das projeções que Holzer executou no Rio de Janeiro em 7, 8 e 9 de maio de 1999

⁷³ Depoimento extraído do vídeo JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero.



FIGURA 47 - Richard Long,
"Círculo de Silêncio", 1990
FONTE - LONG, 1994



FIGURA 48 - Richard Long
"Botas Poeirentas Linha de Sahara", 1988
FONTE - LONG, 1994



FIGURA 49 - Jenny Holzer
Intervenções variadas, décadas 80/90
FONTE - JOSELIT et al.,1998. p.25,27, 61, 121



FIGURA 50 - Jenny Holzer
"Sign on a Truck", 1984
FONTE - JOSELIT et al.,1998. p.48,60



FIGURA 51 - Jenny Holzer
"Lustmord", década de 90
FONTE - JOSELIT et al.,1998. p.82, 115



FIGURA 52 - Jenny Holzer, "Erlauf Peace Monument, 1995
 FONTE - JOSELIT et al., 1998. p.32,33



FIGURA 53 - Jenny Holzer, "Arno", 1997
 FONTE - JOSELIT et al., 1998. p.106,110



FIGURA 54 - Jenny Holzer, Rio de Janeiro, 1999
FONTE - JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero (video)



FIGURA 55 - Jenny Holzer, Rio de Janeiro, 1999
FONTE - JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero (video)

CONCLUSÃO

CIDADES EM INSTALAÇÃO

“O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso, afinal, era tudo o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum.” (AUSTER, 1999:10)

Quinn, personagem de Paul Auster, vive na cidade de Nova Iorque. Perambular para ele é uma espécie de alienação, a caminhada ininterrupta e acelerada o desconecta da realidade do espaço exterior e o faz mergulhar na sua individualidade patológica. Ele perambula pela cidade quando não quer estar em lugar nenhum. Parece um paradoxo lançar-se na multidão para sentir-se justamente só, mas é característica das grandes cidades atuais proporcionar anestesia, apatia e indiferença. O movimento é a chave da questão: é construída assim a inércia da perambulação urbana de Quinn. O espaço atuando como ausência topológica, não-lugar, o corpo urbano processado em fugas sucessivas.

As configurações de intervenção urbana que sugerimos ao longo desse trabalho querem instaurar o “tempo dos homens lentos” (SANTOS, 1996), situação de desaceleração onde a fabulação bergsoniana de que falou Deleuze torna-se possível. O tom utópico da fabulação não visa resolver problemas imediatos, mas permite uma articulação com o tempo futuro, formulando o vestígio de uma urbanidade mais humana. Através do rastreamento da arte pública sintomática, buscamos abrir possibilidades de um novo olhar sobre a prática da arte e da arquitetura na cidade, baseado no diálogo crítico com a realidade. Aceitando o distúrbio e a diferença como elementos do urbanismo atual, pretendemos ir na direção oposta da higienização e da uniformização.

A preocupação que extrapola a contribuição para a solução de problemas imediatos e dirige-se à consciência de um futuro por fazer funda a idéia da instalação de *idades em processo*, construções provisórias dotadas de pequenos poderes poéticos catalisadores situacionistas. Pode-se questionar a pequenez desses poderes, isto é, a demasiada sutileza da *situação* na massa oprimida e opressora da cidade contemporânea, a sua perceptibilidade sempre ameaçada. Entendemos que os efeitos

desse pequeno poder dão-se inicialmente no nível individual. “A arquitetura da situação é uma arquitetura utópica que supõe uma nova sociedade”, disse Lefebvre em uma entrevista. Lembrando Deleuze, a minoria criadora – presente em cada “povo” – é um processo, um devir. A sua potência provém do que ela sabe criar e que se desdobrar para o modelo, sem depender dele. Segundo DELEUZE (1992:211), “o devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de ‘devir’, isto é, para criar algo novo.”

Uma das hipóteses apresentadas na Introdução – a arte crítica como uma forma de construção de significados na cidade, proporcionando uma nova experiência urbana – mostrou-se uma tendência amplamente empregada. O teor de crítica ao urbanismo instalado (que constrói sem significar) foi verificado através do diagnóstico das táticas utilizadas pela arte pública atual: táticas de ruptura, ruído, fissura e pausa na paisagem. Fornecimento de contrapontos, intervalos e estranhamentos que deslocam o sujeito e aspiram à sua reterritorialização em um terreno mais fértil. Ver a cidade assim, através dessas frestas, constituiu a segunda hipótese. A tentativa de tomar a intervenção pública artística como um veículo de leitura e entendimento das cidades trabalhadas foi um método interessado justamente na experiência dos olhares externos, que não fossem condicionados pela prática do planejamento urbano e que executassem gestos menos pretensiosos e deterministas. Esbarrando por vezes naqueles trabalhos cúmplices da situação (ou compactuantes com a doença urbana, como escreveu Miles) para em seguida nos desviarmos deles, as intervenções que criavam rupturas e ruídos de fato denunciavam características urbanas normalmente despercebidas. A arte sintomática – criadora de *rupturas instauradoras* – nos apresentou formas variadas. O paradigma do artista como etnógrafo, proposto por Foster, foi um conceito usado na tentativa de agrupamento por afinidade dessas intervenções. Ele introduz na atualidade possibilidades políticas e sociais, trazendo de volta o senso da coletividade sem cair no panfletário. Podemos dizer que artistas como Wodiczko, Jaar, Gould, Kruger e Holzer preocupam-se com a “arquitetura da metrópole” e aproximam-se de Oiticica pelo caráter de artista comunitário, catalisador para a atividade dos outros. Além disso, atualizam o Urbanismo Unitário dos situacionistas, ao elaborar uma crítica à situação vigente e ao conectar elementos distantes mas de alguma maneira relacionados. Eles fornecem novas roupagens ao corpo urbano, com a intenção de desencadear as fabulações. A arte que se dá nas

idades não pode ser desvinculada da prática espacial: ela ajuda a construir os espaços representacionais.

A intervenção de arte pública encarada como um *procedimento microbiano* demonstra a consciência da fragilidade (a falta de pretensões categóricas), a busca da sutileza na inserção (o acondicionamento do olhar) e o interesse pelo substrato vivo urbano (o local da incisão, da prática do “body criticism”), seguindo a linha proposta por Michel de Certeau na análise da importância das táticas de desvio do consumo. O que chamamos *idades em instalação* corresponde de certa forma à cidade metafórica de Michel de Certeau, sempre uma possibilidade na trama urbana, mas agora ela surge a partir de estímulos específicos (a intervenção artística) e a sua espontaneidade é dessa maneira relativa.

A paisagem urbana foi estudada sob o ponto de vista da imagem. É um trabalho sobre a imagem na cidade e a experiência da imagem artística como operadora de desterritorializações e reterritorializações. A imagem sintomática pretende *constituir* novos olhares em vez de produzir formas estáveis; desenha formas em formação, transformação e deformação, *idades em instalação*. Essa cidade em via de nascer dá-se no platô dos devires urbanos, dos desvios que aspiram à criação de algo novo. Como vimos, a construção de “situacionismos” começa com a ruína do espetáculo moderno.

Tivemos a intenção de propor – ao artista, arquiteto ou homem comum – encarar a cidade não como uma composição rígida ou uma ordenação de elementos (espaço estriado) mas como anti-imagem situacionista. Lançando mão da deriva, da psicogeografia e da consciência das variedades etnográficas, sócio-econômicas, espaciais e arquitetônicas, quisemos expandir o modo de ver a cidade e conseqüentemente o modo de trabalhar dentro e sobre ela. Hygina BRUZZI (1997), fazendo o que chamou de “um breve rastreamento da paisagem urbana de Belo Horizonte hoje”, convoca ao exercício de um *olhar lento* sobre o espaço cotidiano:

“Em número recente da revista AP, o fotógrafo Ruy César fala amargamente da dificuldade em fotografar Belo Horizonte, pela perda dos pontos de vista e pela poluição, seja da massa construída, seja do grafismo público. Ora, isso é verdade. Quem sabe, então, se esquecendo a trama e puxando o fio do desalinho, não seria interessante urdir a contra-imagem. Fingindo olhos de japonês, talvez fosse um exercício agradável neutralizar a massa construída e trazer

para o primeiro plano o negativo dos espaços intersticiais como observou Roland Barthes em sua análise da urbanidade japonesa.”

“Urdir a contra-imagem” como uma listagem dos interstícios plásticos do corpo da cidade significa pôr em prática o olhar lento e aproximado, típico do espaço liso, trazendo para o primeiro plano alguns sintomas da paisagem. Implica seguir o fio do desalinho desse espaço liso e fazer um levantamento desse espaço sobre a trama estriada urbana, lançando-se numa perambulação experimental de sondagem da paisagem. Em Belo Horizonte, dada a ausência da prática de arte pública crítica, resta-nos fazer a operação inversa: ao invés de revelar o funcionamento da cidade através da arte sintomática, experimentar a cidade na sua forma pura, para depois avaliar táticas de intervenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREOTTI, Libero, COSTA, Xavier (Ed.). *Situacionists – Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996a.
- ANDREOTTI, Libero, COSTA, Xavier (Ed.). *Teoría de la Deriva y Otros Textos Situacionistas sobre la Ciudad*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996b.
- ARCHER, Michael. *Art since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUSTER, Paul. *A Trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- _. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997. 5.ed.
- BOIS, Yve-Alain. Character Study. *Artforum*. New York, p.126-131, abril 2000.
- BOLLI, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Krzysztof Wodiczko - Instruments, Projeccions, Vehicles*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- BOSWELL, Peter, PHILLIPS, Patricia C. et al. *Public Address: Krzysztof Wodiczko*. Minneapolis: Walker Art Center, 1992.
- BOYER, M. C. et al. *A Star is Born: Groningen – The City as a Stage*. S.I.:THOTH Publishers, 1996.
- BRUZZI, Hygina. BH, ano 100: a escrita periférica. *Vária História*. Belo Horizonte, n.18, p.71-81, set. 1997.
- BUBMANN, K., KÖNIG, K., MATZNER, F. (Ed.). *Sculpture Projects in Münster 1997*. Münster: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- CALLE, Sophie. *Double Game*. London: Violette Editions, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996. 2.ed.
- DANTAS, Marcello et al. *Jenny Holzer: Proteja-me do que eu quero*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 _ . *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
 _ . e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997a
 _ . e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997b. 2.ed.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, o Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, 1992.
 _ . *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.
 _ . Subversive Signs. *Art in America*. n.10, p.88-82, nov. 1982.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HOLLEVOET, Christel, JONES, Karen, NYE, Timothy (Org.). *The Power of the City/The City of Power*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1992.
- HOLZER, Jenny. *The Venice Installation*. New York: Albright-Knox Art Gallery, 1990
 _ . Lustmord. Kantons Thurgau: Cantz Verlag, 1996.
- HUCHET, Stéphane. A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop. *Porto Arte*. Porto Alegre, v.1, n.1. p.7-24, jun. 1990.
- JOSELIT, David; SIMON, Joan e SALACL, Renata. *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
 _ . *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- LINKER, Kate. *Love for Sale – The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.
- LONG, Richard. *Richard Long – São Paulo Bienal 1994*. London: The British Council, 1994.
- MIBELBECK, Reinhold. *Twentieth Century Photography - 1997 Diary*. Cologne: Benedikt Taschen, 1996

- MILES, Malcom. *Art, Space and the City - Public Art and Urban Futures*. London: Routledge, 1997.
- OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica
- PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.
- _. A Cidade-caleidoscópio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 jan. 1998. Caderno Mais!
- PEIXOTO, Nelson Brissac et al. *Arte/Cidade: Cidade sem Janelas*. São Paulo: Marca D'Água, 1994a.
- _. *Arte/Cidade: A Cidade e seus Fluxos*. São Paulo: Marca D'Água, 1994b.
- _. *Arte/Cidade: A Cidade e suas Histórias*. São Paulo: Marca D'Água, 1997.
- PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- RIBALTA, Jorge et al. *Domini Pùblic*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.
- RILEY, Terence et al. *Light Construction - Transparencia y Ligereza en la Arquitectura de los 90*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996.
- ROGERS, E. N., Sert, J. L., Tyrwhitt, J.. *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pelligrini and Cudahy, 1952.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpo e História. Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC, 1996.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço – Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SEBASTIÃO, Walter. Um artista além das fórmulas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 ago. 2000. Espetáculo, p.5
- SELTZER, Mark. Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*. New York: The MIT Press, n.80, summer 1997.
- SENNETT, Richard. *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1996. 2.ed.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Body Criticism - Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 2.ed.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_. *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles - Writings, projects, Interviews*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

Fitas de vídeo

BARBARA KRUGER: Pictures & Words. Direção de Paul Tschinkel. New York: Inner-tube Video, Art/New York no. 46, 1996. 28min., colorido

Documentário particular de Jenny Holzer, sem edição. Florença, 1997, 120min., colorido.

JENNY HOLZER: Proteja-me do que eu quero. Direção de Marcello Dantas. São Paulo: Magnetoscópio Produções, 1999. 25min25seg., colorido, legendado.

STONES AND FLIES - Richard Long in the Saara. Direção de Phillip Haas. London: Methodact Ltd. Productions, 1988. 38min., colorido.

KRZYSZTOF WODICZKO: Projections. Direção de Derek May. [s.l.]: Rolland Collection, The National Film Board of Canada, 1991. 55min., colorido.

ANEXO

Lista de verbetes

Arte Conceitual

Em meados da década de 60, ocorre uma rejeição ao objeto artístico tradicional – artigo de luxo permanente e único, para no lugar dele surgir uma ênfase na idéia sobre a arte. Essa idéia era transmitida por meio não mais exclusivamente do objeto, mas de textos, fotografias, documentos, filmes, vídeos, atitudes e ações. Trata-se do deslocamento do foco de interesse do artista da obra de objeto físico para o próprio conceito de arte, estudando a natureza da linguagem artística a partir de sua função no circuito artístico. A arte conceitual tinha a sua existência na mente dos artistas e do público, exigindo uma nova participação e atenção do espectador. Sendo assim, ela questionava o espaço circunscrito da galeria e o sistema do mercado de arte. Marcel Duchamp (1887-1968), é considerado o pioneiro (1917) em pensar a arte como idéia, criando dicotomias entre percepção e concepção. Com o gesto de criação dos "readymade", apropriação de objetos "já fabricados" deslocados para o contexto institucional da arte, ele defende o primado do ato conceitual, criando as bases da Arte Conceitual. A sua arte como idéia se desdobrou na segunda metade do século XX em arte como filosofia, informação, lingüística, matemática, autobiografia, crítica social, piada... A linguagem atinge então um *status* quase formal, sendo material e tema da arte. A revista inglesa *Art-Language* (1969) foi um dos principais veículos de disseminação do conceitualismo. Alguns artistas envolvidos no movimento: Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry, Vito Acconci, On Kawara.

Arte Povera

Termo usado pelo crítico Germano Celant para denominar em 1969 o trabalho dos italianos Michelangelo Pistoletto, Alighiero e Boetti, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gilberto Zorio, Mario e Maria Merz, Pier Paolo Calzolari e Jannis Kounellis. Arte "pobre" não porque era feita de materiais inexpressivos, mas por ser esvaziada de um conteúdo específico. Ela oferecia variadas informações, que ao circular no campo das relações sociais gerava possibilidades de significados. A *Arte Povera* pretendeu a convergência da vida com a arte erudita, do presente contingencial com o passado ordenado. Numa atenção aos

fatos e às ações, era quase uma redescoberta da tautologia estética. Ela desafiou a ordem das coisas e valorizou mais o processo de vida do artista e o seu ato de dotar de poesia a presença dos materiais do que nos objetos oferecendo sozinhos os seus significados. O inglês Richard Long enquadra os seus trabalhos – muitas vezes tomados como manifestações de *Land Art* – dentro da idéia da *Arte Povera*.

Body Art

Prática surgida nas décadas de 1960 e 70 que elegeu o corpo como o território do estético e do político (identificações raciais, sexuais, etc.). Destruía as estruturas de interpretação na crítica e na história ao mesmo tempo que fundia autor e objeto. Essa *atuação* do corpo do artista é documentada de modo a poder ser experienciada subsequente por meio de fotografia, filme, vídeo e/ou texto. Ativa a intersubjetividade e demonstra que o significado é uma troca, apontando para a impossibilidade de qualquer prática ser inerentemente positiva ou negativa em valores culturais. Amelia Jones vê a *Body Art* como uma extensão complexa do retrato em geral, associada a uma negociação da trajetória da *performance* surgida nas vanguardas do início do século. Principais artistas “fundadores” da *Body Art*: Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Yayoi Kusama, Vito Acconci.

Construtivismo Russo

O Construtivismo foi um movimento russo com início na década de 10, que tinha como objetivo “não a arte política, mas a socialização da arte”. Seus integrantes acreditavam que o artista podia contribuir com a sociedade suprindo as suas necessidades físicas e intelectuais, através da relação direta com a tecnologia, a arquitetura e com os meios de comunicação de massa. Os materiais intelectuais como a cor, a linha, o ponto e o plano e os materiais físicos como o ferro, o vidro e a madeira eram considerados elementos de igual peso temático. A fim de difundir a mensagem da Revolução, foi incorporada à esfera da arte a estética proveniente do desenho gráfico de panfletos e cartazes, gerando uma arte de rua em grande escala, exposta em trens e barcos (Agit-Prop). Nessa época, o objetivo central era difundir informações oficiais por meio de peças teatrais, de filmes e de grafismos variados, sob formas desmontáveis e transportáveis. Além da propaganda, alguns artistas dedicaram-se ao *design* de móveis leves e roupas duráveis para o proletariado. Seus principais

expoentes foram Alexander Rodchenko (1891-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953) e El Lissitzky (1890-1941).

Environmental Art

Durante a década de 1960, a idéia da obra como "ambiental" surgiu fundamentada no fato de que o espectador não mais a contemplava, e sim a habitava. A idéia de uma *arte ambiental* coloca tanto o observador como o artista diante do trabalho e do mundo em uma atitude de humildade a fim de encontrarem reciprocidades entre cada um deles e a obra. Robert Smithson formulou os conceitos de *Site* (locação particular no mundo) e *Nonsite* (a representação na galeria daquele lugar). O *site* é visto como um desejo de retorno às origens do material e o seu interesse é, além de ecológico, histórico e até arqueológico. Essa idéia é mais rica do que uma simples leitura do interesse artístico pela natureza como um contraponto à cultura e à vida urbana.

Fluxus

Movimento que emergiu em Nova Iorque por volta de 1960 e depois foi para a Europa. Abrangia uma nova estética, de gestualidade reduzida – parte Dada, parte Bauhaus e parte Zen – e presumia que todas as mídias e todas as disciplinas artísticas eram território da combinação e da fusão. Seus objetos e performances eram minimalistas mas freqüentemente baseados em idéias científicas, filosóficas, sociológicas, etc. Compartilharam a sensibilidade dadaísta dos *happenings* norte-americanos e particularmente as idéias do compositor Jonh Cage (EUA, 1912-1992). Trabalhavam nos limites entre arte, música e literatura e apresentavam correspondências com os situacionistas, seus contemporâneos. Principais artistas envolvidos: Joseph Beuys, Vostell, George Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, George Brecht, LaMonte Young, Nam June Paik. Tinham o objetivo de reconectar a arte com a vida num senso francamente político, através de acontecimentos simples, dotados de unidade de concepção. Suas idéias permanecem até hoje, de modo que podemos entender o *Fluxus* como uma rede de idéias, uma livre associação de artistas de pensamento similar, mais do que um grupo formalmente estabelecido.

Land Art

A *Land Art* foi considerada por Simon Marchan o corolário da *Arte Povera* e da *Environmental Art*. Abrange as interferências artísticas que abandonam o espaço consagrado dos museus e das galerias e se realizam no ambiente natural – na montanha, no mar, no deserto, no campo e nos parques das cidades. Segundo Walter de Maria, "isolation is the essence of land art." Percurso, registro fotográfico, cinematográfico e relatos são empregados na contemplação da *Land Art*, o que implanta novos modos de observação da obra. Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson, Nancy Holt, Carl Andre, James Turrell e Robert Morris são alguns dos seus representantes.

Site-specific

Distinguindo-se da arte aplicada e da arte decorativa, uma escultura dentro da idéia do *site-specific* objetiva mudar a percepção que se tem do local. Lida com os componentes ambientais, a topografia e as definições funcionais do sítio (que pode ser urbano, paisagem ou recinto arquitetônico) para determinar sua escala, tamanho, forma e localização. O trabalho torna-se parte do local e reestrutura conceitual e perceptivamente a sua organização. Uma vez que é dependente e inseparável da sua localização, a obra apresenta um enfoque crítico sobre o conteúdo e o contexto do local. "Uma nova orientação de comportamento e de percepção em relação ao sítio exige um novo ajuste crítico à vivência da pessoa de um determinado lugar", escreveu Richard Serra, formulador do *site-specific*. Diferencia-se do minimalismo por não estar baseado em propostas teóricas ou idéias *a priori*. Segundo Serra, esculturas minimalistas locadas na paisagem resultam em "objetos sem teto". As obras *site-specific* enfatizam a comparação entre a sua própria linguagem e a do ambiente em que se encontram. Remover a escultura significa destruí-la. Outros artistas que também desenvolveram a idéia do *site-specific*: Maria Nordman, Richard Venlet, Anya Gallacio.