

RACHEL FALCÃO COSTA



INTERAÇÕES e INTERVENÇÕES



A participação do artista contemporâneo
em processos de reconfiguração
sociais e espaciais

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável

Rachel da Silva Falcão Costa

INTERAÇÕES E INTERVENÇÕES:

A PARTICIPAÇÃO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO EM
PROCESSOS DE RECONFIGURAÇÃO SOCIAIS E ESPACIAIS

Belô Horizonte
2011

Rachel da Silva Falcão Costa

INTERAÇÕES E INTERVENÇÕES:

A PARTICIPAÇÃO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO EM
PROCESSOS DE RECONFIGURAÇÃO SOCIAIS E ESPACIAIS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável.

Área de concentração: "Bens Culturais, Tecnologia e Território".

Linha de pesquisa: "Gestão do Patrimônio no Ambiente Construído".

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo.

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

F178i

Falcão Costa, Rachel da Silva.

Interações e intervenções [manuscrito] : a participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais / Rachel da Silva Falcão Costa. - 2011.

217 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Artistas - Aspectos sociais - Teses. 2. Arte - cooperação - Teses. 3. Artes e sociedade - Teses. 4. Arte - Aspectos políticos - Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

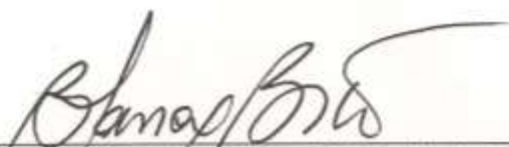
CDD 700.103

RACHEL DA SILVA FALCÃO COSTA

"Interações & Intervenções: A participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais"

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Comissão Examinadora:



Profa. Dra. Blanca Luz Brites (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo (EBAUFMG – orientadora)



Prof. Dr. Stephane Denis Albert Rene Huchet (EAUFMG)

Belo Horizonte, 13 de maio de 2011.

A todos aqueles que se ocupam em viver a arte, para além de fazer arte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Jorge e aos meus filhos do coração - Joyce, Hugo e Chico -, pela compreensão e paciência diante das infindas horas que dediquei a este trabalho;

À minha mãe, Maria de Jesus, e ao meu pai, Antônio, pelo incentivo e acolhida permanentes;

À minha irmã Tati e ao meu irmão Dé, pela admiração mútua e troca de ideias;

Aos meus sobrinhos, Kim, Peter e Iris, cujas existências geram importantes reflexões sobre os desdobramentos da vida;

À Dora, Clara, Chico, Vera e Eli, pela acolhida em Belo Horizonte, que me deu a tranquilidade necessária para cursar o Mestrado, com o bônus de estar entre amigos queridos;

Aos colegas do MACPS, em especial à Fabiana e à Raquel, pelo companheirismo e alegria;

À Victoria M. de León Grego, por toda a atenção e apoio na Secretaria do MACPS, sempre;

Ao curador Pierre Crapez, que num bate-papo informal do qual não deve nem se lembrar, ao me perguntar se eu era artista e ouvir de mim que sim, mas que eu estava afastada do ateliê, desenvolvendo um trabalho de intervenção urbana e revitalização de casas com uma comunidade, me disse as palavras mágicas: "Mas isso também é arte!"

Aos professores, tanto da Especialização em Arte, Cultura Visual e Comunicação, da UFJF, quanto do Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da UFMG, pelas novas perspectivas e ideias que me apresentaram;

Às Professoras e artistas Leila Danziger e Lívia Flores, que com suas aulas ainda na Especialização, na UFJF, clarearam a estrada do meu raciocínio;

Ao Professor Potiguara Mendes da Silveira Júnior, meu orientador na Especialização, que me apresentou conceitos fundamentais à análise crítica da prática artística;

Ao I Seminário Arte e Cidade, realizado em maio de 2006 em Salvador, na Bahia, que confirmou a viabilidade e pertinência de minhas ações e pensamentos no contexto da arte contemporânea;

À Professora Imaculada Kangussu, do IFAC-UFOP, pelas aulas incríveis em que me apresentou o pensamento de Herbert Marcuse, que acabou por nortear parte da minha pesquisa;

À Piti, minha orientadora, pelo carinho e atenção;

Ao Professor Stéphane Huchet, pelas aulas brilhantes, orientações e disponibilidade.

[...] encontrar e saudar uma pessoa, estar consciente da presença do outro como interlocutor, é testemunhar sua existência como ser humano no sentido mais verdadeiro da palavra. Aquele que 'sente' que você existe (ao respeitar você) legitima [...] sua humanidade.

[Palavras de Amadou Kane Sy, membro do coletivo de artistas senegaleses *Huit Facettes-Interaction*, em entrevista não publicada a Patrick Deegan, em abril de 2005].
(KESTER, 2008, p.31)

RESUMO

A presente pesquisa investiga, analisa e confirma a participação efetiva do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais, a partir das chamadas práticas artísticas colaborativas, com ênfase nas propostas de *community-based art*.

Tendo como motivação inicial nosso envolvimento pessoal, enquanto artista, em práticas dessa natureza, enveredamos pela análise de questões que consideramos fundamentais e esclarecedoras de tais processos, quais sejam:

- 1) A dimensão política de ações estéticas do passado – resgatando e destacando referências capazes de traçar alguns dos possíveis veios genealógicos das práticas atuais;
- 2) A dimensão estética de questões cotidianas – buscando compreender o interesse e o alcance das práticas artísticas desenvolvidas nos dias de hoje no que diz respeito à vida comum, seus acontecimentos e suas problemáticas;
- 3) Os modos de pensar (*pensamentos-ações*) e os modos de operar (estratégias de atuação) utilizados pelos artistas que optaram por viver a arte através de interações e intervenções (*experiências-ações*) que se realizam de maneira participativa e colaborativa no ambiente social e fisicamente construído pelo homem.

Ousamos, ainda, articular o fazer artístico das práticas colaborativas a alguns conceitos filosóficos que julgamos que contêm em si o dinamismo que move estas propostas em direção ao “possível ainda não realizado”.

Teoria e prática somam-se para afirmar a necessária adoção de uma postura estética (sensível) – que é proposta pelo artista contemporâneo – como a única capaz de conduzir a práticas processuais, vivenciais e dialógicas que se efetivem como processos de criação e produção compartilhados, transdisciplinares e pautados em uma visão integral e integradora da vida.

Palavras-chave: artista contemporâneo – práticas artísticas colaborativas – *community-based art* – interações e intervenções – postura estética e dimensão política — *experiências-ações* e *pensamentos-ações*.

ABSTRACT

This research investigates, analyses and confirms the active participation of the contemporary artist in social and spatial reconfiguration processes, from collaborative artistic practice, with emphasis on proposals of *community-based art*.

Taking as initial motivation our personal involvement, as artist, in such practices, we set the analysis of issues that we consider essential and illuminating in such processes, which are:

1) The political dimension of aesthetic actions of the past – rescuing, recovering and make possible to highlight references which are able to trace some of the genealogical links of current practices;

2) The aesthetic dimension of everyday issues – trying to understand present artistic practice's interest and range with respect to the common life, their events and their problems;

3) Ways of thinking (*thoughts-actions*) and ways of operating (action strategies) used by artists who chose to live art through interactions and interventions (*experiences-actions*) that are performed in a participatory and collaborative way in the social and physical environment built by man.

We still dare to articulate the work of art (related to the collaborative artistic practices) with some philosophical concepts we believe contain in themselves the dynamism that moves these proposals toward "the possible not yet performed".

Theory and practice are added up each other to affirm the necessary adoption of an aesthetic stance (sensible) – proposed by contemporary artist – as the only able to lead to procedural, experiential and dialogical practices, that become effective as sharing and transdisciplinary creative and productive processes, guided by an integrative and holistic vision of life.

Keywords: contemporary artist – collaborative artistic practices – community-based art – interactions and interventions – aesthetic stance and political dimension — *experiences-actions* and *thoughts-actions*.

LISTA DE FIGURAS

- 15 **FIG. 00** – *The Human Projectile (O Homem-Bala)* ou *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, Javier Téllez para *InSite_05*, 2005.
- 32 **FIG. 01** – Ambiente decorado de acordo com os ideais de William Morris (depois de 1858).
- 35 **FIG. 02** – “*Standard Moeb*”: prospecto de móveis e utensílios produzidos na *Bauhaus* – peça publicitária feita por Herbert Bayer.
- 35 **FIG. 03** – Serviço de chá (1924), para a *Bauhaus*, por Marianne Brandt.
- 38 **FIG. 04** – Maquete do *Monumento à III Internacional*, de Tatlin.
- 38 **FIG. 05** – Projeção virtual da Torre de Tatlin, em imagem do filme de Takehiko Nagakura, de 1999.
- 39 **FIG. 06** – “*Prounenraum*” (1923), de El Lissitzky.
- 39 **FIG. 07** – Projeto para tribuna de Lênin (1920), de El Lissitzky.
- 39 **FIG. 08** – *Estrutura oval suspensa Nº12* (cerca de 1920), de Alexander Rodchenko.
- 39 **FIG. 09** – “*Livros*” (1924) – cartaz para o Departamento Estatal da Imprensa de Leningrado (usando a foto de Lilya Brik), de Alexander Rodchenko.
- 42 **FIG. 10** – “*Composição em vermelho, amarelo e azul*” (1927), óleo sobre tela de Mondrian.
- 42 **FIG. 11** – *Poltrona com elementos em negro, vermelho e azul* (1917), em madeira laqueada, de Gerrit Rietveld.
- 42 **FIG. 12** – “*Ciné-bal de l’Aubette*”, na Place Kléber, em Strasbourg (*design* de 1926-27, executado em 1927-28), de Theo van Doesburg e Hans Arp.
- 42 **FIG. 13** – “*Casa Schröder*” (1924), em Utrecht, Amsterdã, de Gerrit Rietveld.
- 45 **FIG. 14** – *As Cinco Peles do Homem* (Viena, 1998), desenho a tinta de Hundertwasser.
- 48 **FIG. 15** – “*Parc Güell*” (1900-1914), em Barcelona – praça suspensa circundada por bancos em forma de onda, cobertos por mosaicos de cerâmica.
- 48 **FIG. 16** – “*Parc Güell*” – detalhe dos mosaicos irregulares dos bancos.
- 48 **FIG. 17** – “*Parc Güell*” – passarela construída com as pedras do próprio terreno.
- 50 **FIG. 18** – *O Teu Direito de Janela* – demonstração feita por Hundertwasser em Essen (1972), na Alemanha.
- 50 **FIG. 19** – *O Teu Direito de Janela* – detalhes da fachada da *Hundertwasser House* (1977-1986), em Viena, na Áustria.
- 50 **FIG. 20** – *O Teu Direito de Janela* – demonstração feita por Hundertwasser em Bülach (1972), na Suíça.
- 51 **FIG. 21** – *O Teu Dever de Árvore* – esboço do *Esquema da Árvore-Localatária* (1973), desenho de Hundertwasser em tinta e aquarela sobre papel.
- 51 **FIG. 22** – *O Teu Dever de Árvore* – *Maquete-demonstração da proposta das árvores-localatárias* (1975), feita por Peter Manhart, em Viena.
- 51 **FIG. 23** – *O Teu Dever de Árvore: Árvore-localatária da Fábrica de Porcelanas Rosenthal* (1980-1982), em Selb, na Alemanha.
- 52 **FIG. 24** – Departamento de Oncologia do HU remodelado por Hundertwasser (1991-1994), em Graz, na Áustria.
- 52 **FIG. 25** – *Hundertwasser House* (1977-1986), habitação social (50 apartamentos), em Viena, Áustria.
- 52 **FIG. 26** – *KunstHausWien* (1989-1991), antigo prédio remodelado e transformado em espaço cultural e museu, em Viena, Áustria.
- 53 **FIG. 27** – *Rolling Hill* – *aldeia de termas quentes de Blumau* (1990-1997), um complexo hoteleiro pensado como modelo de cidade ideal.
- 53 **FIG. 28** – Ladrilhador dispendo livremente as peças no piso da *Casa Hundertwasser*, em Viena, Áustria.
- 53 **FIG. 29** – Hundertwasser e sua turma de pedreiros, no canteiro de obras.

- 58 **FIG. 30** – *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes* (1957), por Guy Debord.
- 63 **FIG. 31** – *Yard* (1961) – obra de Kaprow para a exposição *Environments - Situations - Spaces*.
- 63 **FIG. 32** – *Fluids* (1967) – grande estrutura de blocos de gelo construída por Kaprow e voluntários.
- 64 **FIG. 33** – Croquis e esquema de montagem de "*18 happenings in 6 parts*" (1959), de Kaprow.
- 72 **FIG. 34** – *7.000 Oaks* – (1982-1987) – obra colaborativa de Beuys, para a *Documenta 7*, em Kassel, na Alemanha.
- 73 **FIG. 35** – *7.000 Oaks* – processo.
- 73 **FIG. 36** – *7.000 Oaks* – processo.
- 73 **FIG. 37** – *7.000 Oaks* – processo.
- 75 **FIG. 38** – *Núcleo NC6* (1960/63), de Hélio Oiticica – pintura sobre madeira recortada (detalhe).
- 75 **FIG. 39** – *Magic Square nº 5* (1977), de Hélio Oiticica.
- 76 **FIG. 40** – *Parangolé P4, capa 1* (1964), de Hélio Oiticica – lona, filó, náilon e plástico com pigmentos.
- 76 **FIG. 41** – *Parangolé 1, capa 1* (1964), de Hélio Oiticica – vestido por Nildo da Mangueira.
- 76 **FIG. 42** – *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica.
- 77 **FIG. 43** – *Éden* (1969), de Hélio Oiticica – projeto.
- 77 **FIG. 44** – *Éden* (1969), de Hélio Oiticica, na *Whitechapel Gallery*, em Londres.
- 77 **FIG. 45** – *Éden* (1969), de Hélio Oiticica, na *Whitechapel Gallery*, em Londres.
- 79 **FIG. 46** – *Máscara Abismo* (1968), proposição de Lygia Clark.
- 79 **FIG. 47** – *Cabeça Coletiva* (1975), proposição de Lygia Clark.
- 80 **FIG. 48** – *A casa é o corpo: labirinto* (1968), estrutura-ambiente de Lygia Clark.
- 80 **FIG. 49** – *Arquiteturas Biológicas/ Estruturas Vivas* (1969), proposição de Lygia Clark.
- 80 **FIG. 50** – *Arquiteturas Biológicas/ Estruturas Vivas* (1969), proposição de Lygia Clark.
- 87 **FIG. 51** – *Kunst als Soziale Strategie (A arte como estratégia social* – Bonn, 1977). Reunião de discussão entre os artistas do APG e o governo alemão.
- 87 **FIG. 52** – John Latham e Joseph Beuys no *Kunstverein (Sociedade Artística)*, em Bonn, na Alemanha.
- 87 **FIG. 53** – Os membros do APG na *Documenta 6*, em Kassel, na Alemanha (1977).
- 87 **FIG. 54** – *Five Sisters* (1976), proposta de John Latham
- 90 **FIG. 55** – *The Lagoon Cycle* (1974-1984), proposta de Helen e Newton Harrison.
- 90 **FIG. 56** – *Green Heart of Holland* (1994-1995), proposta de Helen e Newton Harrison.
- 91 **FIG. 57** – *California Wash* (1989-1996), proposta de Helen e Newton Harrison.
- 92 **FIG. 58** – *Crossroads Community (The Farm)*, (desde 1974), proposta de Bonnie Sherk – estudo de implantação.
- 93 **FIG. 59** – *Crossroads Community (The Farm)* – área do projeto em 1974, antes da implantação de *The Farm*.
- 93 **FIG. 60** – *Crossroads Community (The Farm)* – área do projeto em 1983.
- 94 **FIG. 61** – *Living Library – Think Park – Life Frame*. Esquema de sistemas interconectados, de Bonnie Sherk.
- 104 **FIG. 62** – *Além da Vulnerabilidade*, proposta de Chen Zhen para *A Quietude da Terra*, 1999.
- 105 **FIG. 63** – *Vá e retome nécessaire*, proposta de Marepe para *A Quietude da Terra*, 1999.
- 107 **FIG. 64** – *Hospitalidad*, proposta de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde para o *InSite_05*.
- 107 **FIG. 65** – *Puente Aéreo*, proposta de Marycy Gomulicki, para o *InSite_05*.
- 108 **FIG. 66** – *The Human Projectile* ou *One flew over the void (Bala perdida)*, proposta de Javier Téllez, para o *InSite_05*.

- 109 **FIG. 67** – *Jardines de Playas de Tijuana/La Esquina*, proposta de Thomas Glassford e José Parral, para o *InSite_05*.
- 112 **FIG. 68** – *Projeto HABITA VIDA* (2002-2003), proposta colaborativa de Rachel Falcão - casas antes e depois das intervenções.
- 113 **FIG. 69** – *Projeto HABITA VIDA* – pintura e ornamentação em colaboração com a comunidade.
- 115 **FIG. 70** – *Projeto HABITA VIDA* – vista geral da Rua Pirapora, antes e depois das intervenções.
- 117 **FIG. 71**– *Projeto Paredes Pinturas* (desde 1996), proposta de Mônica Nador.
- 118 **FIG. 72** – *JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube* (desde 2004), proposta de Mônica Nador.
- 118 **FIG. 73** – Intervenções nas fachadas das casas do Bairro Jardim Santo André, na grande São Paulo (2009) – parceria entre o *CDHU*, o *JAMAC* e os moradores, para o Programa *São Paulo de Cara Nova*.
- 120 **FIG. 74** – *The Land* (desde 1998), projeto colaborativo proposto por Rirkrit Tiravanija.
- 120 **FIG. 75** – *The Land* – cultivo dos campos de arroz.
- 120 **FIG. 76** – *The Land* – a *Battery House*, criada pelo artista Philippe Parreno.
- 120 **FIG. 77** – *The Land* – conversores de biogás desenvolvidos pelo coletivo de arte dinamarquês *Superflex*.
- 121 **FIG. 78** – *Ponha a chaleira no fogo* – instalação interativa de Rirkrit Tiravanija.
- 121 **FIG. 79** – Instalação interativa de Rirkrit Tiravanija na galeria Chantal Crousel, em Paris.
- 121 **FIG. 80** – *Let it GO (Soltar)*, (1999) – proposta de Rirkrit Tiravanija para o Programa *A Quietude da Terra*.
- 123 **FIG. 81** – *Proyecto AA* (2000), proposta do coletivo *Ala Plástica* – as condições de habitabilidade e as inundações na região da Bacia do Rio da Prata.
- 123 **FIG. 82** – *Proyecto AA* – módulos de sobrevivência.
- 123 **FIG. 83** – Logomarca do *Projeto AA*.
- 124 **FIG. 84** – *Nalpar* (Índia, anos 2000) – pontos de bombas d'água – proposta de Navjot Altaf desenvolvida em colaboração com a comunidade Adivasi.
- 125 **FIG. 85** – *Pilla Gudi* (Índia, anos 2000) – templo infantil – proposta de Navjot Altaf construída coletivamente.
- 126 **FIG. 86** – *Homeless Vehicle* (1988) – desenho feito por Krzysztof Wodiczko.
- 126 **FIG. 87** – *Homeless Vehicle* (1989) – o projeto de Krzysztof Wodiczko executado e em uso.
- 127 **FIG. 88** – *Bill's paraSITE* (1997), abrigo criado por Michael Rakowitz para Bill.
- 127 **FIG. 89** – *George L.'s paraSITE* (1998) – abrigo criado por Michael Rakowitz para George.
- 127 **FIG. 90** – *Freddie's paraSITE* (1998) – abrigo criado por Michael Rakowitz para Freddie.
- 127 **FIG. 91** – *Joe H.'s paraSITE* (1998) – abrigo criado por Michael Rakowitz para Joe.
- 127 **FIG. 92** – *Michael M.'s paraSITE* (1998) – abrigo criado por Michael Rakowitz para Michael.
- 127 **FIG. 93** – *Artie's paraSITE* (1998) – esboços de Michael Rakowitz para o abrigo de Artie.
- 129 **FIG. 94** – *Lotes Vagos* (desde 2005) – proposta colaborativa de Louise Ganz e Breno Silva - *Redes para Descanso*.
- 129 **FIG. 95** – *Lotes Vagos – Moradia Temporária*.
- 129 **FIG. 96** – *Lotes Vagos – 100 m² de Grama*.
- 129 **FIG. 97** – *Lotes Vagos – Praia*.
- 129 **FIG. 98** – *Lotes Vagos – Exibição de Filme*.
- 129 **FIG. 99** – *Lotes Vagos – Topografia*.
- 129 **FIG. 100** – *Lotes Vagos – Cabeleireiro*.
- 130 **FIG. 101** – *Banquetes* (anos 2000) – proposta colaborativa de Louise Ganz e Breno Silva – *Banquete*.
- 130 **FIG. 102** – *Banquetes – Almoço sob torres de alta tensão*.
- 130 **FIG. 103** – *Banquetes – Almoço pastoril na Lagoa da Pampulha*.

- 130 **FIG. 104** – *Banquetes – Invasão de casamento com mesa de algodão doce e maçã do amor.*
- 132 **FIG. 105** – *Park Fiction* – vista panorâmica do parque, às margens do Rio Elba, em Hamburgo, na Alemanha.
- 133 **FIG. 106** – *Park Fiction* – inauguração do parque, em agosto de 2005.
- 163 **FIG. 107** – *The and* – poesia de Arnaldo Antunes.

SUMÁRIO

16	INTRODUÇÃO: POR UMA POSTURA ESTÉTICA
18	. O percurso: da descoberta de trajetórias convergentes à multidisciplinaridade e sustentabilidade do ambiente construído
20	. A metodologia: abdução, ação, indução, dedução e conexão
21	Abdução
22	Ação
23	Indução
24	Dedução
24	Conexão
28	1 A DIMENSÃO POLÍTICA DE AÇÕES ESTÉTICAS: GENEALOGIAS POSSÍVEIS
30	. Ruskin, Morris e o Movimento <i>Arts & Crafts</i>
33	. O <i>Novembergruppe</i> , a <i>Bauhaus</i> e o conceito de “obra de arte total”
37	. O Construtivismo russo e o pensamento neoplástico de Mondrian
43	. Semper, Loos e Wright: revestimento e organicidade
47	. Gaudí: arquiteto-artista e Hundertwasser: artista-arquiteto
54	. Os Situacionistas: “psicogeografia” e “construção de situações”
60	. <i>Fluxus</i> e Kaprow: <i>environments</i> , <i>happenings</i> e <i>performances</i>
68	. Joseph Beuys e “o organismo social como obra de arte”
74	. O <i>Programa Ambiental</i> de Oiticica e as proposições sensoriais de Clark
84	. <i>APG – Artist Placement Group</i> : a arte no governo
89	. Helen e Newton Harrison: diálogos ambientais
92	. Bonnie Sherk: arte em escala de vida
101	2 A DIMENSÃO ESTÉTICA DE QUESTÕES COTIDIANAS: PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS CONTEMPORÂNEAS
102	. <i>A Quietude da Terra</i>
106	. <i>InSite_05</i>
110	. Projeto <i>HABITA VIDA</i>
116	. Projeto <i>Paredes Pinturas</i> e <i>JAMAC</i>
119	. <i>The Land</i>
122	. Projeto <i>AA</i>
123	. Projetos <i>Nalpar</i> e <i>Pilla Gudis</i>

125	. <i>Homeless Vehicle e Abrigo paraSITE</i>
127	. <i>Lotes Vagos e Banquetes</i>
131	. <i>Park Fiction</i>
137	3 O ARTISTA CONTEMPORÂNEO E O "POSSÍVEL AINDA NÃO REALIZADO": CONCEITOS E ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO
137	3.1 Modos de pensar: conceitos-ações
142	3.2 Modos de operar: estratégias de atuação
143	. O "artista como antropólogo" de Kosuth e o "artista como etnógrafo" de Foster
145	. Do programa ao projeto: para que o potencial se realize e o virtual se atualize
150	. Vivendo a arte: a experiência-ação no ambiente construído pelo homem
154	. A arte como intervenção estética e prática cultural: o " <i>un-artist</i> ", a "incidental person", o "artista-etc." e o "artista da família"
159	4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: "THE AND"
164	BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS
175	APÊNDICE
176	. <i>O Artista como Antropólogo</i> , 1975 (Tradução do texto <i>The Artist as Anthropologist</i> , 1975, de Joseph Kosuth)
179	ANEXOS – MANIFESTOS E OUTRAS PALAVRAS DE ORDEM
180	. ANEXO A – Manifesto de Morris para <i>The Society for the Protection of Ancient Buildings</i>
182	. ANEXO B – <i>O Programa da Bauhaus</i> (trecho de documento escrito por Walter Gropius)
183	. ANEXO C – <i>Ordem do Dia aos Exércitos da Arte</i> (poema de Maiakóvski)
184	. ANEXO D – <i>Construtivismo</i> (trecho de texto de Naum Gabo publicado na <i>Circle</i> , 1937)
185	. ANEXO E – <i>Manifesto Realista</i>
186	. ANEXO F – <i>Loose from Loos</i> (manifesto de Hundertwasser contra as ideias de Adolf Loos)
190	. ANEXO G – <i>Mould Manifest against Rationalism in Architecture</i> (Manifesto do Bolor, de Hundertwasser)

192	▪ ANEXO H – <i>The Pintorarium, 1959</i> (Hundertwasser)
194	▪ ANEXO I – <i>Window Dictatorship and Window Rights, 1990</i> (Hundertwasser)
195	▪ ANEXO J – <i>Tree-Tenant Letter, 1973</i> (Hundertwasser)
197	▪ ANEXO K – <i>Colour in Architecture, 1981</i> (Hundertwasser)
202	▪ ANEXO L – <i>Concrete Utopias for the Green City</i> (Hundertwasser)
205	▪ ANEXO M – <i>Room to Dwell In – Room to Live In: in Favour of a Different Policy on Residential Architecture</i> (Hundertwasser)
209	▪ ANEXO N – <i>Manifesto Fluxus</i>
210	▪ ANEXO O – <i>Manifesto Neoconcreto</i>
213	▪ ANEXO P – <i>Posição e Programa / Programa Ambiental / Posição e Ética</i> (Hélio Oiticica)

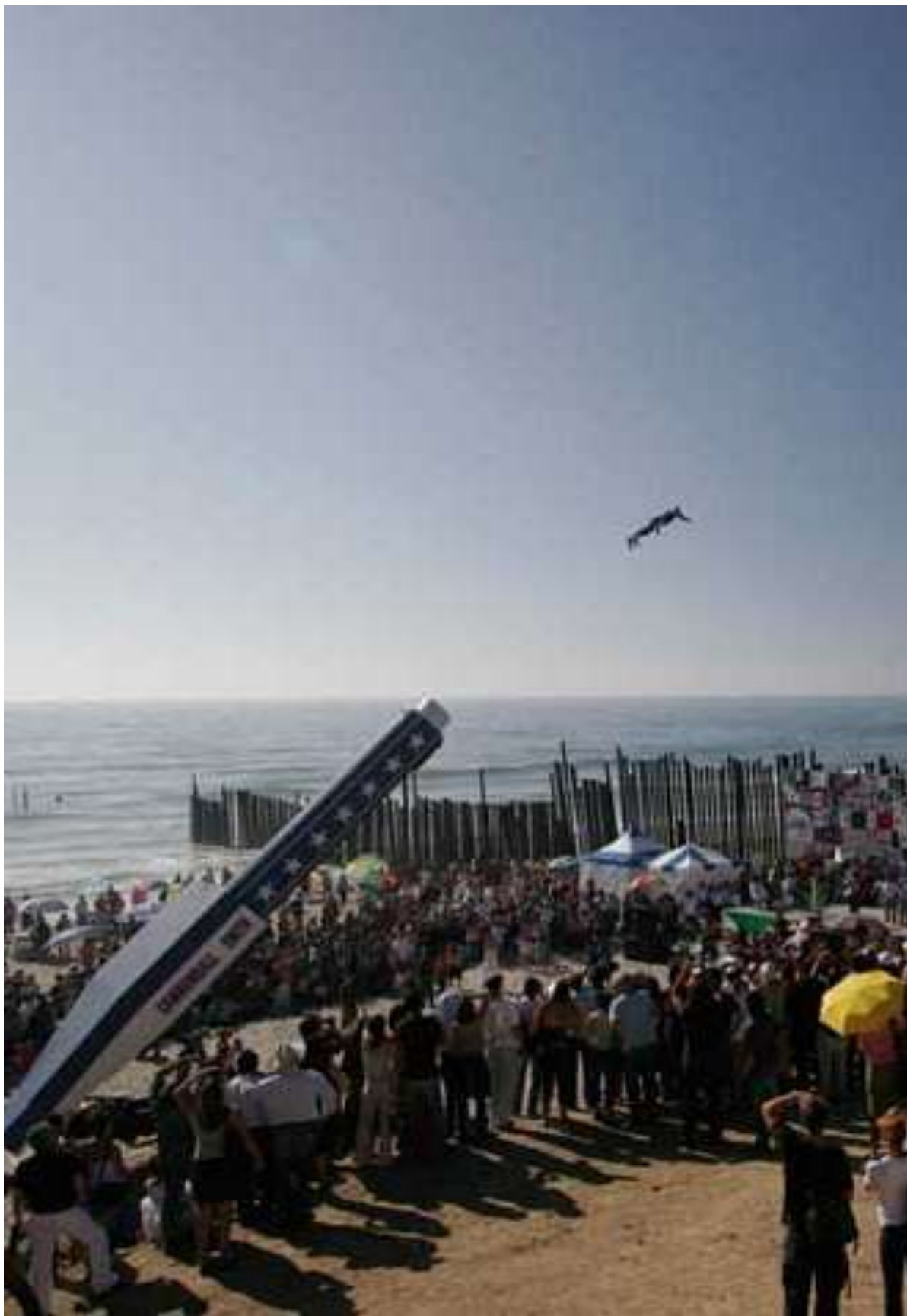


FIGURA 00 – *The Human Projectile (O Homem-Bala)* ou *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005. Trabalho desenvolvido a partir da proposta de Javier Tellez, para o Programa de Residência Artística *inSite_05*, na fronteira Tijuana-San Diego (México-EUA).
Fonte: Foto de Alfredo De Stefano (detalhe), cortesia de *inSite 05*.
Disponível em: <http://www.onedaysculpture.org.nz/ODS_artistdetail.php?idartist=19>. Acesso em: 24 jan. 2011.

INTRODUÇÃO: POR UMA POSTURA ESTÉTICA

*O sensível não é feito somente de coisas. É feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência [...]*¹

Merleau-Ponty
(*O filósofo e sua sombra*)

Aviõezinhos e homens-bala cruzando fronteiras proibidas. Uma ponte que é um imenso tapete de boas-vindas. Máquinas de algodão doce que falam da história do Brasil e de arte contemporânea. Cores e desenhos que invadem casas e ruas. Um parque público feito dos sonhos dos seus usuários. Um laboratório de obras de arte que permitem que se possa comer, beber e viver delas. Bombas d'água que abastecem tradições e relações. Lotes vagos que viram praias. Banquetes no meio da rua. Casas portáteis para se dormir em qualquer lugar. Um 'pedregulho' modernista e multifacetado. Espaços de todo dia que ganham alma nova. Objetos banais que se revelam quase mágicos. Ações habituais que se redimensionam. Relações que se estabelecem, se fortalecem e se transformam.

Diante de situações aparentemente surreais, mas de grande significado simbólico e, quase sempre, de grande impacto no ambiente social e no espaço físico em que se inserem, surgem as duas e muitas questões que movem essa pesquisa:

- . As práticas artísticas colaborativas podem e devem ser consideradas exemplos de processos de trabalho compartilhado, exemplos de sensibilidade tática/estratégica/metodológica, capazes de potencializar os resultados positivos de processos de reconfiguração sociais e espaciais, conferindo novas dimensões a práticas gestoras e intervencionistas?

- . O artista contemporâneo que desenvolve práticas artísticas colaborativas, participando de maneira efetiva, significativa e positiva em processos que promovem reconfigurações sociais e espaciais, pode e deve fazer parte de equipes de profissionais que atuam de maneira formal e convencional em processos desta natureza?

E no desdobramento destas, a partir delas, ou a propósito delas, uma série de outras questões são elaboradas e discutidas, enquanto colocações, possibilidades e propostas que

¹ MERLEAU-PONTY *apud* NOVAES, 1988, p.14.

aflorem em um contexto povoado por exemplos que têm, no mínimo, a eloquência de um bom argumento, chegando, em alguns casos, a exibir a força de uma certeza.

Nascidas, portanto, de minha prática pessoal como artista; do conhecimento de práticas e ações desenvolvidas por outros artistas; da observação do panorama que a arte contemporânea vem desenhando nos últimos anos; da constatação da existência, em momentos históricos anteriores, de referências e práticas artísticas que se aproximam de alguma forma das práticas que aqui serão discutidas; e da percepção da necessidade da presença de tais práticas no momento histórico atual; tais questões me estimularam a desenvolver uma pesquisa em arte dentro de um programa de arquitetura que tem por ênfase as relações entre ambiente construído e patrimônio sustentável.

Nessas considerações iniciais, o importante é frisar que a **experiência estética** se coloca aqui como o móvel primeiro de todas as situações. Essencial, então, deixar claro que o termo "ESTÉTICA" será compreendido, nessas linhas, como diretamente relacionado ao sensível, considerando-se duas de suas possíveis definições, quais sejam: "ciência do conhecimento sensível e da representação sensível" e, ainda, "o estudo das condições e dos efeitos da criação artística"².

Deste modo, os exemplos que constituem o corpo dessa pesquisa são interações e intervenções propostas, realizadas e possíveis, como resultado de práticas artísticas participativas e colaborativas, consideradas e analisadas enquanto participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais, na medida em que propõem novas percepções, novas relações, novas ideias e, conseqüentemente, novas formas de apropriação 'do' e convivência 'no' ambiente social e fisicamente construído pelo homem.

E como sugere a epígrafe que abre esta introdução, quando algo vem a ser plasmado em tais práticas – seja um objeto, uma ação, uma intervenção – é porque muito já foi visto, dito, ouvido, percebido e observado, mas, ainda assim, o que se propõe de fato são processos, muitas vezes marginais e transitórios, que não se pretendem, em primeira instância, soluções definitivas nem modelos fixos a serem copiados, mas exemplos de atitudes possíveis diante do encontrado, capazes de gerar *insights* e *outsights* (entendidos, respectivamente, como "compreensão de potencialidades internas/particulares" e "compreensão do que está fora/ ao redor") – o que, em última instância, será a causa final de transformações reais.

² FERREIRA, 1986, p.720.

O percurso: da descoberta de trajetórias convergentes à multidisciplinaridade e sustentabilidade do ambiente construído

Essa dissertação se apresenta como desdobramento e aprofundamento direto de um processo de pesquisa iniciado em 2006, durante o curso de especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação, realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora, que resultou na monografia: *HABITA VIDA – A construção de identidades a partir de intervenções estéticas no espaço cotidiano*. Neste trabalho, desenvolvi a primeira reflexão teórica mais extensa sobre o Projeto *HABITA VIDA* (prática colaborativa concebida por mim e desenvolvida sob minha orientação, que será mencionada em detalhes mais adiante) e me aventurei nas primeiras tentativas de descobrir e situar outras práticas artísticas que envolvessem a participação dos (até então) espectadores, e a colaboração, sobretudo entre artistas e não-artistas. Entretanto, o passo original deste percurso foi dado entre 1997 e 1998, quando o ateliê começou a me parecer extremamente limitado diante do desejo de desenvolver um trabalho que pudesse me colocar em contato direto com um número maior de pessoas e diante das possibilidades de atuação artística que a vida e o mundo ao redor pareciam oferecer e reclamar.

Em 1998, o *HABITA VIDA* surgiu como ideia e laboratório de experiências desenvolvidas coletivamente, ou seja, nasceu como **pensamento-ação**. Em 2000, o projeto ganhou as ruas – tornou-se, de fato, **experiência-ação**. De lá para cá, sucederam-se reflexões, práticas, descobertas e mais práticas. Com o aprofundamento das pesquisas e o desenvolvimento das práticas, descobri que meu desejo e atitude como artista eram também os de muitos outros artistas, que igualmente optaram por “viver a arte” para além de “fazer arte”, considerando que tão ou mais importantes que as formas são os processos vivenciais que as conformam/transformam ou que se desencadeiam a partir dessas transformações.

No rol dos artistas e práticas que vêm redesenhando as relações e o ambiente em que vivemos inserem-se: Rirkrit Tiravanija e seu projeto *The Land*, que acontece na Tailândia e encerra a ideia de comunidade auto-sustentável, construída a partir da contribuição de diversos artistas, *designers* e arquitetos; Navjot Altaf, e seus projetos *Nalpar* e *Pilla Gudis*, de redesenho de bombas d’água e construção de espaços de interação social junto à comunidade de Baskar, na Índia; os programas de residência artística *InSite* – na fronteira Tijuana-SanDiego (México-EUA) – e *A Quietude da Terra* – com os meninos e meninas do Projeto Axé, de Salvador, na Bahia, onde modelos de identidade de grupo são (re)pensados através de experiências que se inserem em diferentes níveis de (in)visibilidade e co-participação/co-autoria; Mônica Nador e os projetos *Paredes Pinturas* e *JAMAC*, em que a artista se muda para uma comunidade da periferia de São Paulo e organiza um núcleo de

capacitação comunitária de criação coletiva; Louise Ganz, Ines Linke e Breno Silva, com os projetos *Lotes Vagos* – que propõe a ocupação temporária e a livre utilização de áreas desocupadas do espaço urbano, e *Banquetes* – que convida as pessoas a expandirem o ambiente doméstico para o espaço público; Krzysztof Wodiczko com seu *Homeless Vehicle* e Michael Rakowitz com seu *Abrigo paraSITE* – exemplos de casas portáteis para moradores de rua; o sonho e a concepção coletiva do projeto alemão *Park Fiction*; a articulação entre arte e patrimônio na residência artística carioca do projeto *Pedregulho*; o coletivo *Ala Plastica* e seu *Projeto AA*, que trabalha a sobrevivência sustentável na Bacia do Rio da Prata, na Argentina; as centenas de práticas contempladas com o Prêmio *Interações Estéticas*, concedido pela FUNARTE, e desenvolvidas por todos os cantos do Brasil; os vários projetos que fazem parte do livro *Espaços Colaterais*, que reúne versões de arquitetura não hegemônicas infiltradas no cotidiano; além dos veteranos *APG- Artist Placement Group* (atual *O+I*) – grupo britânico que promove interações dialógicas no âmbito da administração pública; Helen e Newton Harrison – dupla americana que desenvolve projetos que articulam ecologia, sustentabilidade e diálogo; e Bonnie Sherk – artista estadunidense que integra processos artísticos, ambientais e sociais; assim como o projeto *HABITA VIDA* (uma de nossas contribuições a essa história), que promove a revitalização de habitações populares e áreas degradadas, de acordo com os desejos dos moradores e através de um processo de trabalho colaborativo; entre inúmeras outras práticas de artistas de várias nacionalidades.

A constatação da proliferação de tais práticas e da atuação marcante de artistas contemporâneos, de praticamente todas as partes do globo, no estreitamento das relações entre arte e vida, levou-me à busca de fundamentação histórica e teórica sobre o assunto (que permanece polêmico no meio artístico, embora bastante presente), bem como me revelou a importância que este movimento gerado no mundo da arte poderia vir a ter para a vida cotidiana de todos nós.

Sem enveredar diretamente pelo viés da instrumentalização da arte, o fato é que as ações realizadas pelas práticas participativas e colaborativas redimensionam e revolucionam as relações cotidianas, reverberando diretamente no ambiente físico e social em que são desenvolvidas, contribuindo localmente para a melhoria da qualidade de vida. Enquanto interações, dizem respeito à troca de saberes e percepções entre artistas, comunidades e profissionais diversos que, a partir de hábitos, tradições, valores e culturas específicas, aliados à inserção do novo, quase sempre resultam na realização de intervenções. Estas últimas, por sua vez, consideradas em suas dimensões artística, arquitetônica, urbanística, sócio-cultural, política, econômica e ambiental, relacionam-se a modos possíveis e desejáveis de apropriação e utilização de espaços privados e públicos. Neste exercício de troca como

práxis criativa, abre-se a possibilidade de se “construir no construído, modificando uma pré-existência”³, melhorando a relação entre hábitos e *habitat* e instaurando-se novos modos de vida, focados na qualidade do ambiente humano, urbano e natural.

São práticas de integração social, cuja dimensão pedagógica e política é explícita.

É neste contexto que acredito que o artista contemporâneo que se coloca como proponente de **obras-projetos** – que se materializam através da contaminação do outro e do trabalho compartilhado, o qual se realiza através de ações interligadas que, em seu caráter rizomático, se expandem e se espalham, derivando em inúmeras outras ações que atingem comunidades específicas e se ampliam socialmente – tem um papel de grande relevância no contexto atual, que exige que se seja global na visão e local na prática.

E é a partir daí que se desenha, de maneira clara para mim, a necessidade de analisar as práticas artísticas colaborativas – que podem ser práticas de reflexão, e/ou de criação, e/ou de expressão, e/ou de intervenção – como exemplos de processos de trabalho compartilhados, capazes de fomentar a participação crítica e trazer resultados positivos à sociedade, ao ambiente construído e ao ambiente natural, na medida em que potencializam a percepção das pessoas em relação ao meio em que vivem, ao mesmo tempo em que trazem em si, essencialmente, a capacidade de promover a expansão e o aprofundamento da experiência estética. Ou seja, todo um conjunto de forças e ações que podem contribuir para transformar estruturas sociais e espaciais.

Diante da proposta do mestrado multidisciplinar em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, vislumbrei, portanto, como potencialmente valiosa a contribuição que tais experiências estéticas dialógicas, vivenciadas em regime de co-produção e co-labor, poderiam trazer à elaboração de conteúdos da memória coletiva, à compreensão de desejos sociais e à apreensão do ambiente construído em sua totalidade – considerado em seus aspectos visuais, sensoriais e vivenciais, enquanto patrimônio cultural e humano e, portanto, enquanto espaço simbólico e abrigo, referência de vida e elemento identitário –, possibilitando, também, a investigação ou compreensão de “como as psicologias privadas afetam [ou podem afetar] o espaço público”⁴, e como podem ser por ele afetadas.

A metodologia: abdução, ação, indução, dedução e conexão

Conforme apresentado e afirmado, trata-se de um projeto de pesquisa no campo da **arte**, que será analisado e discutido por uma artista, embora as práticas artísticas

³ AMARAL, 2004.

⁴ *Ibidem*.

mencionadas possam enveredar pelos campos da antropologia, sociologia, urbanismo, entre outros – como, aliás, é típico da produção contemporânea, que não se satisfaz com discussões concentradas no âmbito da materialidade plástica. A plasticidade, aqui, refere-se à elaboração de pensamentos e ações, à dinâmica de processos e a formas de recepção.

A fim de esclarecer melhor a metodologia que guia esta pesquisa, busco respaldo em cinco termos: abdução, ação, indução, dedução e conexão.

Tirando partido da proposta do semioticista Charles Sanders Peirce, que inclui a abdução entre as formas de se obter conhecimento – ao lado da indução e da dedução –, começo por esta possibilidade de inferência hipotética a expor minha estratégia.

Abdução

Diante desta palavra, talvez o primeiro significado que venha à mente seja o de “rapto ou sedução de seres humanos por extraterrestres”. Para a anatomia, é um termo técnico que designa “um movimento angular que permite separar um segmento corporal da linha média do corpo”. Em ambos os casos, um desvio. Um desvio de rota (por arrebatamento); desvio de prumo, de alinhamento. No nosso caso, eu diria que se trata de uma fuga ao olhar convencional sobre o comum – um modo diferente de ver e fazer as coisas –, que me levou a pensar nas práticas artísticas colaborativas como a possibilidade de resposta a questões fundamentais da convivência contemporânea: **E SE** a necessidade de se promover articulações e traçar caminhos para a instauração de novos modos de vida, que visem a qualidade do ambiente humano, urbano e natural, se fizer possível através de práticas artísticas colaborativas?

Quando descobri que Peirce apresentava a lógica abdutiva como “um lampejo, uma ideia, um *insight*”, ou como “lógica da descoberta, da invenção ou da criação”, como demonstram as palavras de Luciene Félix no artigo intitulado *Charles Sanders Peirce: a lógica pragmática*:

Dos tipos possíveis de inferência, a abdução constitui o único que se projeta para o futuro, já que tanto a indução quanto a dedução dizem do passado, do já conhecido [...].

Na medida em que a abdução é um processo de formação de uma hipótese explanatória, é a única operação lógica que introduz uma ideia nova. Embora essa forma de argumento não ofereça segurança quanto a sua verdade, o seu valor em produtividade (sua uberdade) é elevado. A abdução “simplesmente” prova que alguma coisa pode ser ⁵,

⁵ (FÉLIX, 2007). Luciene Félix é professora de Filosofia e Mitologia Greco-Romana da Escola Superior de Direito Constitucional – ESCD.

considerarei ter encontrado o termo metodológico que mais se aproxima do que pretendo com esta pesquisa, que é justamente mostrar o possível a partir das práticas artísticas colaborativas.

Parto, inicialmente, da sedução. Do encantamento gerado pelas imagens de registro de tais práticas e das propostas de reencantamento do mundo que tais obras-projetos-interativas-dialógicas trazem consigo; da sensação de potência diante da vida que elas proporcionam e da intuição de que da adoção de uma postura estética dependem as mais significativas mudanças de que o mundo contemporâneo necessita.

Enquanto “categoria fenomenológica de primeiridade” (para usar uma expressão de Peirce), a abdução é a surpresa; a “coisa viva”; a impressão inicial que induz a novas ideias – é a possibilidade não pensada ainda como fato, mas como qualidade.⁶ Por estar relacionada ao momento de criação, a primeiridade corresponde à dimensão vocacional do artista. É a abdução, portanto, que irá me conduzir à ação, à indução, à dedução e às conexões.

Assim, depois do arrebatamento, a ação.

Ação

Primeiro, a paixão pela possibilidade. Depois, o **pensamento-ação** se transforma em **experiência-ação**. Foi assim com as práticas colaborativas que desenvolvi e creio que com todas as demais aqui mencionadas. Ação configura a mudança de um estado a outro, de uma situação a outra. Por isso, essa pesquisa se baseia em ações, e não apenas em ideias. Por isso, o caráter descritivo ao falar de trabalhos desenvolvidos em campo, mediante contato direto e interativo com pessoas, lugares e situações. Porque dos muitos exemplos que serão mencionados, o que interessa é entender e analisar processos – o desenvolvimento das práticas artísticas em seu contexto e complexidade, em suas intenções, em suas ações mesmo, nos impactos gerados. A todo tempo, o que teremos serão interações e intervenções dialógicas, a partir da postura e atitude de reciprocidade das práticas colaborativas em relação ao ambiente a que se referem, além da articulação entre as várias questões que se entrelaçam em práticas dessa natureza, que podem ser, por exemplo, de ordem patrimonial, social, urbana, tecnológica, política e/ou ambiental.

O pragmatismo e o empirismo, que se baseiam na experiência, são, portanto, filosofias de análise também presentes nessa pesquisa. O pragmatismo por permitir a análise de experiências vividas enquanto “abertura para o futuro”, vislumbrando suas possíveis

⁶ PEIRCE, 1974, p.120.

atualizações diante de novas situações – já que é a própria lógica abdutiva. E o empirismo por permitir a análise de práticas já desenvolvidas enquanto experiências passadas, que se transformaram em patrimônio da história da arte e podem ser “inventariadas” (considerando-se que é mais fácil defender uma proposta a partir de exemplos pré-existentes do que a partir de imagens e resultados que apenas existem em nossa imaginação). O empirismo é a lógica indutiva.⁷

Passemos a ela.

Indução

Dentre as práticas artísticas colaborativas de caráter interacionista-intervencionista que serão analisadas nessa pesquisa, desenvolvidas ‘a partir de’ e ‘em função de’ um *site* (= contexto específico: físico e/ou social e/ou econômico e/ou cultural e/ou político), será possível observar que algumas caracterizam-se por gerar impactos claramente tangíveis, enquanto em outras os efeitos são intangíveis, embora afetem fortemente o espaço social e/ou o espaço físico. As práticas podem também variar no modo como o artista realiza a ‘escuta’ e o ‘mapeamento’ do lugar ou contexto, no modo como ele apresenta a proposta à comunidade e no modo como conduz as ações. Assim como pode diferir o modo como a comunidade se envolve no processo (nível de recepção). Aspectos que, apesar de variáveis, estão presentes em todas as propostas.

Considerada enquanto “categoria fenomenológica de secundidade”, a indução conta com o mundo dos fenômenos realmente existentes, com a pesquisa dos fatos (aqui, diretamente relacionados à experiência que nos envolve no cotidiano). Neste momento, as ideias vivenciadas são analisadas e discutidas. Tal como no desenvolvimento das práticas artísticas colaborativas, entra em cena a dimensão vocacional do empreendedor, que aproveita a oportunidade de realizar ou vender uma ideia.

A grande quantidade de exemplos que serão apresentados justifica-se pela necessidade de oferecer uma noção da variedade de questões trabalhadas e da abrangência de público, territórios e atividades compreendidos nesse universo de atuação.

Trata-se da investigação de um fenômeno contemporâneo ‘dentro de’ e ‘a partir de’ contextos específicos da vida real. São, por isso, muitos e diferentes os estudos de caso, as práticas experimentadas que, vistas em conjunto, compõem um panorama de ações estéticas significativas.

⁷ Parágrafo escrito com base em informações e termos de FÉLIX, 2007.

Dedução

A dedução se apresenta aqui como “categoria fenomenológica de terceiridade”, com o objetivo de, a partir de uma visão geral dos fatos, propor uma nova teoria (é a dimensão vocacional do cientista). Embora sujeita a metamorfoses, em decorrência de experiências novas que venham a ser desenvolvidas, cabe a ela orientar a construção da proposta dessa pesquisa, inserindo-a como possibilidade de prática real nos processos de reconfiguração sociais e espaciais.

Sendo assim, de maneira complementar, em alguns momentos a análise partirá do geral para o particular, considerando-se o todo e os muitos resultados agregados obtidos pelo que se denomina genericamente de “arte pública” ou “arte de interesse público” ou “práticas de *community-based art*”⁸ ou “arte colaborativa”, desenvolvidas por artistas do mundo inteiro. Trata-se de uma constatação, de uma evidência. E, diante disso, penso ser possível assegurar ou, pelo menos, tornar ponto de consideração relevante os resultados positivos que tais práticas podem alcançar em situações específicas e mesmo isoladas.

Do mesmo modo, portanto, que é importante traçar um panorama que permita uma visão geral do contexto das práticas colaborativas a partir de práticas distintas analisadas separadamente, buscando validá-las enquanto proposta de atuação artística (método indutivo), a visão de conjunto de tais práticas é capaz de criar uma teoria e abrir espaço para a avaliação da relevância e distinção de cada processo em particular (método dedutivo).

Conexão

O termo “conexão” aparece nessa pesquisa como sinônimo de “fundamentação”.

Aqui, as conexões são responsáveis tanto por tentar situar historicamente a origem das práticas colaborativas – através da apresentação de um quadro multifacetado composto por diversas manifestações artísticas com propostas interativas, que precederam as práticas atuais –, quanto por articular pensamentos, ideias e teorias em torno deste modo de atuação artística no mundo contemporâneo.

A tentativa é de se estabelecer uma comunhão entre novas formas de pensar e novas formas de agir. As teorias e conceitos de base de que me valho, embora numerosos, são, a meu ver, complementares, somando a argumentação de filósofos à opinião de curadores e críticos de arte, sem deixar de lado o pensamento e visão dos artistas.

⁸ Práticas artísticas que se desenvolvem no contexto de uma comunidade específica.

Deste modo, a trama que estrutura meu raciocínio é composta pelo entrelaçamento de ideias que versam sobre “como viver junto” (desenvolvidas por Roland Barthes e discutidas por críticos de arte e artistas na 27ª Bienal de São Paulo); sobre “a dimensão estética como exemplo da existência harmoniosa entre as instâncias intelectual e sensível” (encontrada no pensamento do filósofo alemão Herbert Marcuse); sobre uma “politicidade sensível” e a possibilidade de uma “partilha do sensível” (segundo o filósofo francês Jacques Rancière); sobre o entendimento da “arte como o mais eficaz de todos os móveis” e sobre a importância da “educação estética do homem” (nas palavras do filósofo alemão Friedrich Schiller); sobre a visão do “artista como etnógrafo” (do professor e crítico de arte estadunidense Hal Foster); sobre o conceito de “estética relacional” (cunhado pelo curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud); sobre “as dimensões do *site-specific*” (da professora de História da Arte Miwon Kwon); sobre “arte participativa contemporânea” (com a crítica Claire Bishop); sobre a prática de “arte como projeto” (na análise da curadora Kiki Mazzuchelli); sobre a visão do “artista como catalisador de mudanças sociais positivas” (segundo a curadora France Morin); sobre “a necessidade de o homem viver bem em suas cinco peles, que são a epiderme, o vestuário, a moradia, o meio social e o meio ambiente” (colocada pelo artista austríaco Hundertwasser); sobre a possibilidade de “a arte ser bela e útil” (defendida pela artista brasileira Mônica Nador); sobre a visão do “organismo social como obra de arte” (de acordo com o pensamento de Joseph Beuys); e sobre a opção por “não separar mais a experiência artística da vida real” e considerar que “a criatividade é inerente a qualquer um, cabendo ao artista apenas liberar as pessoas de seus condicionamentos” (segundo o pensamento do artista brasileiro Hélio Oiticica); entre algumas outras que serão mencionadas no decorrer do texto.

Valho-me, portanto, da força de ideias inaugurais como fonte argumentativa.

Articulando pensamentos de autores diversos e experiências de “artistas-construtores [e instauradores] de novos modos de vida”, acredito ser possível se enxergar um novo paradigma de interatividade, capaz de atuar “nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes”⁹.

Ainda na pauta das conexões, vale considerar que, na análise das intervenções, como o contexto é sempre a vida real, interessa o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida, tornando-se o ambiente cotidiano fonte direta de dados (os quais, por sua vez, irão fundamentar as ações propostas pelos artistas). Assim, interessam também os elementos simbólicos situados em determinado contexto, tanto quanto revelar o significado de

⁹ KESTER, 2006, p. 31.

determinadas situações, o que não seria possível através de instrumentos de pesquisa padronizados. São, então, considerados não apenas dados objetivos e fatos, mas também dados subjetivos, opiniões e atitudes. E porque o material de estudo é a vida cotidiana, a análise fenomenológica buscar atingir a essência dos fenômenos, ultrapassando sua aparência imediata.

Ao invés de promover um levantamento, análise e comparação entre práticas de gestão do patrimônio e produção do ambiente construído e práticas artísticas contemporâneas que promovem interações sociais e intervenções no ambiente construído, considerando os objetivos, metodologias e resultados físicos e sociais das primeiras e a concepção estética, metodologia, impactos e resultados físicos e sociais das seguintes, optei pela proposta de uma maior contextualização, análise de um número mais significativo de exemplos e embasamento histórico e filosófico mais aprofundado das práticas artísticas colaborativas. Atuando como artista-pesquisadora, acredito ser esta a melhor contribuição que posso dar no momento ao necessário processo de redimensionamento de práticas que interferem diretamente no dia-a-dia das pessoas. Isto porque a quase totalidade dos exemplos apresentados revelam-se, naturalmente, respostas claras a práticas gestoras e intervencionistas deficientes – destituídas de uma visão totalizante e integradora, que considere também as especificidades locais – ou insuficientes no que diz respeito ao alcance de suas ações, ou mesmo inexistentes, no que se refere a assuntos específicos. De qualquer modo, na análise das experiências será possível observar um diálogo entre práticas artísticas e patrimoniais, sociais e tecnológicas.

Adotando, portanto, a abordagem estética, e considerando nas análises e discussões o *corpus* da arte em toda a sua amplitude (em suas dimensões histórica, sociológica, filosófica, política etc.), apresento o desenvolvimento dessa pesquisa científica em arte.

Como diz Lucrecia D'Alessio Ferrara, no livro *Olhar Periférico*, que descreve uma pesquisa em torno da percepção ambiental desenvolvida juntamente com um grupo de alunos da FAU-USP em uma comunidade da periferia de São Paulo (com algumas interferências minhas entre colchetes):

Entender ciência [arte] como uma pergunta feita à natureza [ou à vida cotidiana] supõe a recuperação do universo como um conjunto de possibilidades reais, porém, parciais [já que escolhemos um caminho a seguir e um modo de agir, diante de

determinadas circunstâncias, embora as possibilidades sejam infinitas]; supõe uma postura antitradicional, incerta, mais para flagrar uma possibilidade inusitada do que [obrigatoriamente] para acertar.

Entretanto, essa postura não é [puramente] idealista ou ingenuamente anarquista, pois embora ultrapasse o rigor indiscutível das posturas dedutivas, supõe a necessidade de que um corpo de conceitos gerais seja, dinamicamente, reconceituado dentro de um amplo corpo de experiências, que estabelece, entre as ideias, um novo sistema de relações. Cria-se uma fresta entre o conhecimento acumulado e teoricamente fixado e a intrigante postura que estabelece, para o cientista [artista], uma relação interrogativa com a experiência [vislumbrando-a como instauradora de novas possibilidades].¹⁰

Em se tratando de um assunto relativamente novo (embora haja precedentes), a ideia é descrever a questão, descrever os processos. O que faz dessa uma pesquisa, sobretudo, identificativa e descritiva, caracterizada também pela análise crítica e pelo caráter propositivo.

Penso que, para além de minha prática pessoal, tenha ficado claro que recorri a uma extensa exploração e revisão bibliográfica (relatos e escritos de artistas, críticos, teóricos, filósofos; meios audiovisuais; publicações impressas e digitais), a fim de situar as práticas artísticas colaborativas no universo da arte contemporânea e de sua atuação no espaço público, bem como para levantar conceitos e teorias relevantes para a pesquisa. Reafirmo, entretanto, que o objetivo desse trabalho não é a construção de um modelo rígido de ação artística capaz de auxiliar práticas intervencionistas (até porquê, sem autonomia para agir, deixaria de ser arte). O que proponho é muito mais uma interferência no planejamento e desenvolvimento das práticas gestoras e intervencionistas (que pode se traduzir em co-participações, co-laborações ou co-realizações), sugerindo, com base nos exemplos apresentados, a adoção de uma nova postura e de novas condutas diante das situações encontradas. Que seja uma **postura estética** – e que permita o desenvolvimento de **experiências-ações significativas e esteticamente construídas**.

¹⁰ FERRARA, 1993, p.159.

1 A DIMENSÃO POLÍTICA DE AÇÕES ESTÉTICAS: GENEALOGIAS POSSÍVEIS

*Para que a utopia nasça, é preciso duas condições. A primeira é a forte sensação (ainda que difusa e inarticulada) de que o mundo não está funcionando adequadamente e deve ter seus fundamentos revistos para que se reajuste. A segunda condição é a existência de uma confiança no potencial humano à altura da tarefa de reformar o mundo, a crença de que "nós, seres humanos, podemos fazê-lo" [...]*¹¹

Zygmunt Bauman

Este capítulo apresenta alguns artistas, arquitetos e movimentos artísticos que acreditamos que possam ser considerados os precursores da relação de proximidade hoje estabelecida entre arte, política, questões sociais e ambientais. Seu discurso, sua produção, suas propostas e suas ações são fonte de inspiração e referência para as práticas artísticas atuais que cada vez mais envolvem a vida cotidiana em todos os seus aspectos, aspirando à diluição da fronteira entre arte e vida. Os contextos dos vários momentos e as formas sob as quais tais práticas engajadas floresceram diferem entre si, assim como diferem do contexto e das formas atuais, mas a crença na utopia como "o possível ainda não realizado"¹² transparece como comum a todas elas.

Entretanto, antes que se considere que a arte sempre fez parte da vida cotidiana, mormente nos séculos passados e mesmo num passado remotíssimo (poder-se-ia, por exemplo, dizer que esta relação foi inaugurada na pré-história, com as imagens de caçadas pintadas nas cavernas – que teriam, talvez, um sentido ritual – ou que, tempos depois, a arte teria desempenhado um papel de grande influência social e política atuando na representação dos interesses da Igreja e dos governantes – servindo, na verdade, quase sempre, como instrumento de dominação), apressamo-nos em marcar posição e estabelecer um recorte: se a relação entre arte e vida sempre existiu, interessa-nos aqui considerar esta relação a partir do momento em que a arte tornou-se uma prática dotada de autonomia, no que diz respeito ao seu processo de pensamento e produção – ou seja, no que se refere ao pensar e ao fazer artísticos: concepção, criação, execução/realização, abordagem crítica –, tendo a possibilidade, inclusive, de passar a se ocupar de si própria.

¹¹ BAUMAN, 2009, p.15.

¹² Ideia vislumbrada na obra do filósofo alemão Herbert Marcuse, sobretudo em *Eros & Civilização* (MARCUSE, 1969).

Nessa pesquisa, mais especificamente, interessam-nos as manifestações artísticas que tiveram lugar do século XIX para cá e que, enquanto arte autônoma, com a possibilidade de produzir e exhibir objetos e instalações no espaço asséptico dos museus e galerias (ou seja, no famoso *cuvo branco*), optaram por promover uma (re)aproximação entre arte e cotidiano, atuando em espaços de vida e acreditando que agir esteticamente significa pensar o social, a ética, a economia, a política.

Neste sentido, as referências são inúmeras, já que modelos sociais alternativos propostos por artistas e arquitetos não são uma novidade do mundo contemporâneo.

Numa vertente mais vinculada a questões voltadas para a vida cotidiana e para a relação entre as pessoas e o ambiente que as cerca, temos a teoria da arte socialista de William Morris com o Movimento *Arts & Crafts* e as ideias de estetização do cotidiano da *Bauhaus*; o pensamento estético neoplasticista de Mondrian; as propostas dos situacionistas e suas investigações psicogeográficas; os manifestos a favor da qualidade de vida e as intervenções arquitetônicas do austríaco Hundertwasser; e programas mais recentes, como o americano *City Sites: Artists and Urban Strategies*. Entre os que assumiram um discurso político mais direto e/ou uma postura ativista, encontramos os construtivistas russos, que encaravam a função social da arte como uma questão fortemente política e o artista alemão Joseph Beuys, com sua visão do organismo social como obra de arte e a defesa da democracia direta como forma de governo. E entre os nomes e movimentos que se voltaram para o desenvolvimento de propostas que buscavam a participação e/ou colaboração do público comum, no sentido de promover sua “emancipação criativa” ou liberar as pessoas de seus condicionamentos, podemos citar Allan Kaprow, dos Estados Unidos; o Grupo *Fluxus*, que reuniu artistas de vários países; e os artistas brasileiros Hélio Oiticica – com seus programas construtivos e ambientais – e Lygia Clark, com seus objetos relacionais e proposições vivenciais. É possível, ainda, encontrar atuações que se aproximam de maneira muito particular do foco dessa pesquisa, que trata da participação direta de artistas em processos de reconfiguração sociais e espaciais, como é o caso do posicionamento (dos já mencionados no primeiro capítulo) artistas do grupo britânico *APG – Artists Placement Group*, com sua proposta de inserção nos organismos administrativos; do modo de operar do casal de artistas estadunidenses Helen e Newton Harrison, pautado no diálogo ambiental; e da proposta de atuação da artista Bonnie Sherk, que promove a integração entre o ambiental, o social e o urbano. Coincidentemente, estes três últimos exemplos, que iniciaram suas práticas artísticas na década de 1970, continuam atuando a partir de projetos que vêm sendo atualizados ao longo dos anos.

Vale dizer que as três linhas de atuação, mencionadas separadamente acima, se misturam e se encontram presentes nas ações de quase todos os artistas e movimentos listados. E que, ao seu modo, todas representam formas de atuação política. Apenas fizemos aqui esta distinção para enfatizar as características que consideramos influências decisivas ao modo de pensar e agir dos artistas contemporâneos que desenvolvem práticas artísticas processuais, contextuais e colaborativas. E lembramos que nos limitamos a eleger somente algumas das referências possíveis.

Deste modo, será possível observar que a história de nosso passado recente, no que diz respeito à renovação da vida pela arte e à renovação da arte a partir de sua inserção na vida, aparece frequentemente relacionada a propostas e ideais de movimentos sociais e políticos alternativos.

Ruskin, Morris e o Movimento *Arts & Crafts*

O inglês William Morris (1834-1896), escritor, pintor, *designer* e socialista militante, foi um dos grandes responsáveis pela renovação estética e social da segunda metade do século XIX, apoiado em uma teoria da arte socialista que considerava que a arte deveria ser “do povo e para o povo”, e que ao artista e ao arquiteto cabiam sérias responsabilidades sociais. Morris dizia:

Eu não quero arte para poucos, da mesma forma como não quero educação para poucos ou liberdade para poucos.¹³

A vida cotidiana deve ser esteticamente valorizada.¹⁴

Morris era um admirador da Idade Média, por considerar que, neste período, os artistas eram simples trabalhadores e não havia distinção entre arte e artesanato, entre objetos do cotidiano e objetos de museu, entre arte e vida. Idealizador e estimulador de várias sociedades e associações, seu objetivo era conjugar o ensino de arte com formas coletivas de organização do trabalho inspiradas nas guildas medievais. Em seu entendimento, a arte era resultado do prazer que o homem sentia na realização de seu trabalho, e seu verdadeiro valor estava no processo criativo.

¹³ PEVSNER, 1996, p.20.

¹⁴ ZERBST, 1985, p.151. (grifo nosso)

Como ideólogo e representante mais popular do Movimento *Arts & Crafts* (que pode ser traduzido como *Artes e Ofícios*), cuja proposta consistia na recuperação das qualidades do trabalho manual, na revitalização do artesanato e das artes aplicadas, e na produção de objetos singulares – em contraposição à produção em série trazida pela mecanização industrial – Morris proclamava que estes produtos deveriam ser acessíveis até mesmo ao operário socialmente desfavorecido. Por outro lado, influenciado pelas ideias de Marx, enxergou que mais importante que a conversão do artista em operário era a conversão do operário em artista, o que o tornaria capaz de conferir “valor estético (ético-cognitivo) ao trabalho desqualificado pela indústria”¹⁵. E ele “sabia que restabelecer o valor das coisas de uso cotidiano era uma questão de consciência social, antes de ser uma questão de *design*”¹⁶. Deste modo, suas ideias proliferaram e influenciaram toda uma geração de arquitetos e artistas que atuaram no sentido de “orientar” as pessoas em sua vida cotidiana, valendo-se, para isto, do artesanato e do *design*.

William Morris foi profundamente influenciado pelas ideias de John Ruskin (1819-1900) – escritor, crítico de arte, sociólogo e desenhista – que pregava a transformação social como missão dos artistas e o retorno a uma arte livre do orgulho intelectual como meio de se recuperar a eticidade perdida pela sociedade industrial.

Argan, em seu livro *Arte Moderna*, menciona entre os questionamentos de Ruskin e do grupo de pintores do qual ele chegou a ser conselheiro e defensor – a *Irmandade dos Pré-Rafaelitas* –, pontos que demonstram a importância que eles concediam ao ofício da arte em sua relação cotidiana com o homem, e que confirmam sua crença de que realidade e poesia podem e devem ser co-extensivas:

A arte não deve persuadir, e sim estar intimamente persuadida; apenas assim será poesia, pois a poesia é o “espírito da verdade” que está no fundo das coisas e das pessoas.¹⁷

Assim se questiona a necessidade da representação figurativa: ao invés de, refazendo-as, reviver a espiritualidade das coisas, **não seria mais correto vivê-la fazendo-as?** O trabalho do artesão que faz um objeto não será porventura mais válido (como também sugeria Platão) que o do artista que imita o objeto feito pelo artesão? Quem poderia negar que, ao transformar um bloco de madeira num belo objeto, se esteja promovendo o processo universal da matéria ao espírito? E que, portanto, não existe um salto qualitativo entre a obra da natureza e a obra do homem, e que o homem, sendo também ele natureza, é um agente do processo universal do ser? Nesse caso, o artista não deve se limitar a dar exemplos abstratos da espiritualidade do trabalho, mas deve fazer e ensinar a fazer coisas que sejam simultaneamente naturais e espirituais, úteis e belas.¹⁸

¹⁵ ARGAN, 1992, p.181.

¹⁶ PEVSNER, 1996, p.227.

¹⁷ ARGAN, *Op. cit.*, p.176.

¹⁸ *Ibidem*, p. 176-179. (grifo nosso)

Este último pensamento livra o artista da obrigação da imitação naturalista da realidade, o quê, por consequência, confere à arte possibilidades estéticas infinitas (que, em verdade, vêm se apresentando nos dias de hoje, uma vez que na visão da época o “infinito” se limitava às diferentes conformações do belo aplicadas à criação de objetos). E se a utilidade do objeto artístico era condição indispensável, uma afirmação do próprio Ruskin garantia que “apenas para além do útil é que pode surgir um valor espiritual”¹⁹ (então configurado na beleza da forma e no ornamento).

Em sua preocupação em melhor entender, sentir e lidar com o ambiente que circunda o homem, Morris encomendou a construção de uma casa para abrigar sua família – segundo os preceitos de qualidade de vida em que acreditava –, criou uma empresa especializada em mobiliário e decoração e, em 1877, fundou, juntamente com Ruskin, a *Sociedade para a Proteção das Edificações Antigas* (*The Society for the Protection of Ancient Buildings* - SPAB), para tentar evitar as “restaurações” desastrosas que vinham acontecendo em vários edifícios de época. A SPAB pregava a proteção, a manutenção e o cuidado, em lugar da restauração, através de manuais e diretrizes, dentre os quais se destacava um manifesto escrito pelo próprio Morris (vide anexo).

Complementando sua atuação, escreveu vários textos e passou a realizar uma série de conferências sobre arte e problemas sociais.

O que Morris e seu grupo buscavam era fazer da vida cotidiana uma obra de arte; criar um estilo de vida no qual a experiência estética estivesse inserida na práxis da produção econômica e da vida social, o que os qualifica como antecessores das práticas colaborativas e contextuais contemporâneas de que aqui nos ocupamos.



FIGURA 01 – Ambiente decorado de acordo com os ideais de William Morris (depois de 1858) – os padrões que aparecem no piso e parede são de sua autoria e o mobiliário em carvalho é de Philip Webb.

Fonte: PEVSNER, 1996, p.80.

¹⁹ ARGAN, 1992, p. 202.

O *Novembergruppe*, a *Bauhaus* e o conceito de “obra de arte total”

Na sequência das ideias de Morris, também buscando imprimir beleza aos objetos e ambientes cotidianos, o estilo *Art Nouveau* se espalhou pela Europa na transição do século XIX para o século XX. Só que, contrariamente ao movimento que o antecedeu, não se pretendia uma arte popular, nem interessada em qualificar a mão-de-obra operária. E o artista, neste contexto, ganhou posição de destaque na classe burguesa e participou do quadro econômico, mas contribuindo com os interesses capitalistas, uma vez que seu “gênio criativo” conferia valor extra aos produtos industrializados. O estilo lírico e fantasioso do *Art Nouveau*, se por um lado permitiu que se dessem “asas à imaginação”, por outro se viu instalado em uma sociedade com uma visão alienada de sua própria condição, não resistindo aos conflitos que levaram à Primeira Grande Guerra.

Mais adiante, numa Alemanha pós-Primeira Guerra, arquitetos e artistas tomaram para si a responsabilidade de encarnar o espírito construtivo que iria reerguer a sociedade, instituindo, inclusive, um *Conselho do Trabalho para a Arte* (*Arbeitsrat für Kunst*) e o *Grupo de Novembro* (*Novembergruppe*) – assim denominado em homenagem à revolução de novembro de 1918, que permitiu a instalação do regime republicano socialista. Este grupo, focado na pesquisa e experimentação, serviu de base ao desenvolvimento da arquitetura expressionista alemã, e reuniu, além de arquitetos, também pintores, escultores, músicos e poetas, estando entre eles futuros membros da *Bauhaus*.

Os integrantes do *Novembergruppe* propõem um projeto cultural para a república, baseado na unificação de todas as artes. Procuram colaborar em atividades de reorganização das escolas de arte, reestruturação de museus, criação de espaços expositivos e de leis de proteção às artes. Participam ainda de projetos de arquitetura para edifícios públicos, voltados às exigências de vida e trabalho do povo.²⁰

Era, portanto, um grupo fortemente voltado para questões políticas e de tendência socialista e construtivista.

Ainda nos ecos do já citado Movimento *Arts & Crafts*, em 1919 nasceu então a *Bauhaus*, fundada pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969). Embora também com a proposta de fazer frente à produção anônima de objetos industrializados e de considerar indistintamente o artista e o artesão, seu viés era outro: estabelecer justamente um vínculo

²⁰ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3911>. Acesso em: 05 dez. 2011.

entre arte e indústria/tecnologia (relação da qual, aliás, o *Art Nouveau* já havia usufruído, porém com um propósito mais decorativo e menos funcional).

A preocupação com a formação em arte e com o desenvolvimento de uma forma de trabalho colaborativo foram ideais comuns a Morris e a Gropius. Deste modo, a escola *Bauhaus* – cujo nome significa “Casa da Construção”, e que resultou da junção da Escola de Belas Artes com a Escola de Artes e Ofícios para artes aplicadas de Weimar – era composta por artistas que acreditavam que ensinar fazia parte de sua missão social e que entendiam que os caminhos da livre criação passavam pela não hierarquização das relações e pela produção coletiva, que se dava através de uma estreita cooperação no desenvolvimento dos projetos. Uma vez que tudo o que se projetava era parte da existência social, o processo de trabalho também deveria ser social e interdisciplinar, como a própria convivência em si. Uma visão altamente democrática, que garantia a pesquisa conjunta entre professores (artistas e arquitetos), alunos e mestres-artesãos, e levava à compreensão de que as manifestações artísticas (pintura, escultura, música, dança, teatro, fotografia) eram complementares – ainda que seu destino final fosse o de se unirem em uma arquitetura de novo cunho ou, mais do que isso, em um ambiente urbano civilizado, que considerasse a vida em sua totalidade (vide trecho do *Programa da Bauhaus*, escrito por Walter Gropius, em anexo).

Nas palavras de Argan:

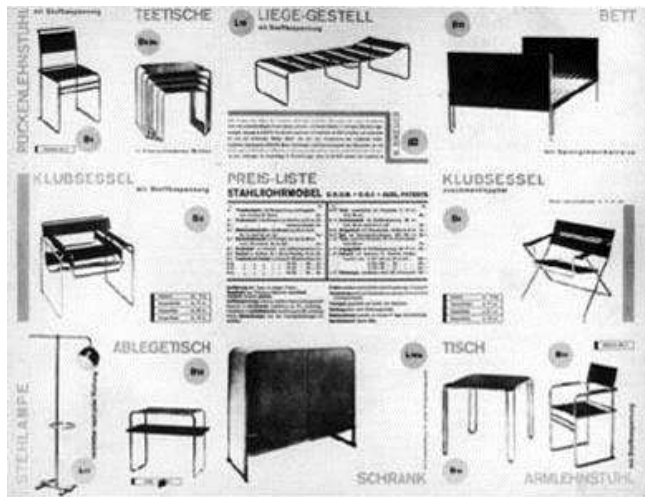
[...]: a sociedade democrática era entendida como uma sociedade que se autodetermina, isto é, forma-se e se desenvolve por si, organiza e orienta seu próprio progresso. [...]; por que uma escola democrática é uma escola da construção? Porque a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma.²¹

Não por acaso, o conceito de “obra de arte total” ou “arte abrangente” ou “artes integradas” (no original: *gesamtkunstwerk* – termo que ficou conhecido quando utilizado por Richard Wagner, por volta de 1850, para se referir à ópera, que congrega música, teatro, canto, dança e artes plásticas) torna-se o conceito de base da *Bauhaus*, que buscava a integração entre as artes em sua tentativa de implantar seu projeto estético, político e social.

Pautado, deste modo, na elaboração de concepções formais, articuladas a questões técnicas, econômicas e funcionais, e com o objetivo de formar e informar a população a partir da proposta de uma relação totalmente renovada com a vida, através dos objetos que integram o ambiente cotidiano, o projeto de intervenção da *Bauhaus* atingia do micro ao macro. A ideia era ter o mesmo cuidado, fosse na concepção e projeto de uma colher ou de

²¹ ARGAN, 1992, p.269.

uma cadeira ou de um edifício ou de uma cidade – eram considerados desafios de mesma natureza, variando apenas a escala –, sendo sempre uma questão de ambiente ético. E como “obra de arte total”, tudo o que era produzido deveria ser (além de uma síntese das artes) ao mesmo tempo, funcional, significativo e comunicativo – no sentido de propiciar uma comunicação entre as pessoas, uma troca intersubjetiva.



Da esquerda para a direita:

FIGURA 02 – “Standard Moeb” : prospecto de móveis e utensílios produzidos na *Bauhaus* – peça publicitária feita por Herbert Bayer;

FIGURA 03 – *Serviço de chá* (1924), de Marianne Brandt.

Fonte: Disponíveis em: <<http://bhpbrasil.spaces.live.com/Blog/cns!CBF475499EC82673!12708.entry>>. Acesso em: 24 jan. 2011.

Embora tenha surgido com um propósito socialista, com a intenção de explorar os meios através dos quais os artistas poderiam contribuir para a criação de uma nova sociedade (o que pode ser considerado também uma influência do *Construtivismo*, que veremos a seguir), a *Bauhaus* acabou se voltando mais para o funcionalismo industrial. A prova disto é que o curso preliminar do programa inicial da *Bauhaus*, desenvolvido pelo pintor suíço Johannes Itten, baseava-se em dois conceitos opostos: “intuição e método” ou “experiência subjetiva e reconhecimento objetiva” (o que nos parece um tanto próximo da metodologia que envolve o processo de algumas práticas colaborativas atuais). Na fase seguinte, porém, o foco passou para “tipo e função”. Entretanto, quando o arquiteto suíço Hannes Meyer (1889-1954), de postura mais esquerdista, substituiu Gropius na direção da escola, em 1928, já na sede de Dessau, buscou imediatamente um caminho capaz de tornar a produção da escola menos elitista. Meyer promoveu uma intensificação das ações sociais da instituição, apoiando a criação de peças mais simples e de menor custo, seguindo uma filosofia que priorizava as necessidades do povo em lugar das necessidades do luxo. Mas, sob a pressão do nazismo, foi substituído por Mies van der Rohe (1886-1969) em 1930. E a escola acabou sendo definitivamente fechada em 1933.

Argan destaca a presença e participação dos artistas no quadro de professores e pensadores da *Bauhaus* como sendo de grande importância, por contribuir para que seu método projetual não fosse conduzido por um racionalismo limitador:

[...] a vida é *naturalmente* irracional: racional é o pensamento que se entrelaça à vida, resolve os problemas continuamente colocados por ela, transforma-a em consciência da vida. A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. É nessa passagem extremamente delicada que a contribuição de Klee à didática da *Bauhaus* foi fundamental, preservando-a do perigo de conformar-se ao racionalismo mecânico da tecnologia industrial; inteiramente dedicado a perscrutar as profundezas do ser para captar as raízes primeiras e mais secretas da consciência, Klee [...] não traduz a imagem em conceito [...], pois **a percepção já é consciência.**²²

[...] para Klee, assim como para Kandinsky, a arte é operação estética, e **a operação estética é comunicação intersubjetiva, com uma clara função formativa ou educativa.** Toda a sua obra se diria inspirada, mesmo em seus aspectos lúdicos evidentes, no conceito de **educação estética como educação para a liberdade**, do grande [filósofo] romântico que foi Schiller.²³

Apesar de comumente relacionada a processos de standardização e a preocupações funcionais – o que, segundo Gropius, significaria apenas o lado prático da história, cuja verdadeira intenção seria a de fixar os limites do território da técnica e dar liberdade ao homem para que pudesse alçar vôos mais altos –, os esforços da escola *Bauhaus*, nas palavras proferidas muitos anos depois por seu próprio fundador:

[...] visavam a **descobrir uma nova postura, que deveria desenvolver uma consciência criadora nos participantes, para finalmente levar a uma nova concepção de vida.**²⁴

Discurso semelhante ao de outros artistas de referência, como Joseph Beuys e Hélio Oiticica, quando falam da relação que esperavam estabelecer entre suas obras e o espectador-ativo/participante (como veremos mais adiante), e que aproxima a atuação da *Bauhaus* das propostas das práticas artísticas colaborativas contemporâneas, para além do fato de que tanto uma quanto as outras partem do princípio de que os artistas podem e devem atuar na realidade do mundo, ao invés de se limitarem a se distanciar e se isolar para desenvolver suas atividades criativas.

²² ARGAN, 1992, p.272. (grifo nosso)

²³ *Ibidem*, p.321. (grifo nosso)

²⁴ GROPIUS, 1972, p.33.

O Construtivismo russo e o pensamento neoplástico de Mondrian

Uma arte construtiva que não decora, mas organiza a vida.²⁵

El Lissitzky, 1922

As palavras de El Lissitzky dão o tom de um movimento artístico que teve como prerrogativa uma arte engajada, disposta a trabalhar pela “construção-organização” de uma sociedade.

Como movimento da vanguarda artística russa das primeiras décadas do século XX, o *Construtivismo* vinculou o processo de renovação da arte a um processo revolucionário concreto, vivido pela sociedade com a Revolução Russa de 1917. A ideia era que o momento revolucionário alimentasse a atividade criativa e vice-versa. Neste contexto, a arte, enquanto ação estética, era tratada como ação revolucionária viva, capaz de ajudar a consolidar o socialismo – e isto valia para a arquitetura, a pintura, a escultura, o teatro. Aliás, também neste movimento se procurou eliminar qualquer distinção e hierarquia entre as diferentes manifestações artísticas, neste caso, incluindo a arquitetura. Deste modo, as artes plásticas – pintura e escultura – eram também construções funcionais; a arquitetura, além de ser funcional, preocupava-se com uma visualidade e uma espacialidade significativas; o desenho e a fotografia traduziam mensagens para o povo; e o teatro, que reunia várias manifestações, era visto como meio educativo. Era preciso que se construísse uma outra percepção do tempo e do espaço, e as artes desempenhavam papel fundamental neste processo.

Por sua proposta de articular a arte às necessidades industriais e sociais da época, o *Construtivismo* acabou também por servir de influência à *Bauhaus*.

Tatlin (1885-1953), mentor do movimento, estava convicto da função social da arte como uma questão política e de caráter intervencionista. Conforme diziam os versos do poema *Ordem do dia aos exércitos da arte*, de Maiakóvski (1893-1930):

As ruas são nossos pincéis
E paletas as nossas praças²⁶

Decretos e manifestos convocavam os artistas a transferir sua arte dos ateliês e museus para as ruas, assim como conclamavam as pessoas a assumir a revolução na prática e no espírito. Segundo Argan:

²⁵ Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo_russo >. Acesso em: 08 jan. 2011.

²⁶ Esta tradução do poema de Maiakóvski encontra-se em **Obras Primas da Poesia Universal**. Tradução Sérgio Millet, 1954. (vide poema na íntegra em anexo)

Os artistas se tornam os geniais diretores do 'espetáculo' entusiasmante da revolução: são eles que organizam as festas populares, as comemorações, os desfiles, as representações teatrais.²⁷

Entretanto, com a instauração da nova União Soviética e de seu programa de governo econômico, político e social, os artistas que haviam participado da ação cultural revolucionária se dividem. Se antes já havia uma distância entre o pensamento suprematista de Malevich (1878-1935) – teórico preocupado com a formação intelectual do povo mas nada disposto a ser um propagandista da revolução – e a postura de Tatlin, diante da nova situação os diferentes pontos de vista se acentuam e se confirmam: para Kandinsky (1866-1944), Chagall (1887-1985), Anton Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), cabia ao artista uma função espiritual e educativa, que poderiam exercer através dos museus e escolas; enquanto para Tatlin, o artista deveria atuar também no âmbito governamental, contribuindo em questões arquitetônicas e urbanísticas, e nas áreas de comunicação visual e desenho industrial, assumindo um lugar ao lado do engenheiro e do cientista e trazendo realizações concretas para o povo.²⁸

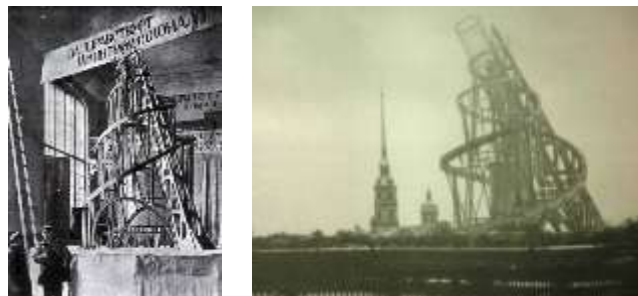


FIGURA 04 – *Maquete do Monumento à III Internacional*, de Tatlin, que além de monumento, seria também um prédio de escritórios e salões, com estrutura rotativa (projeto exposto em 1920, mas nunca executado).

Fonte: Disponível em: <http://www.safe.co.uk/art/Monument_to_the_Third_International-Vladimir_Tatlin-_1929.asp>. Acesso em: 11 jan. 2011.

FIGURA 05 – *Projeção virtual da Torre de Tatlin*, em imagem do filme de Takehiko Nagakura, de 1999. Nagakura usa computação gráfica para mostrar como o prédio ficaria contra o *skyline* da real São Petersburgo.

Fonte: Disponível em: <<http://bartletyear1architecture.blogspot.com/2010/11/tatlins-tower-vladimir-tatlin.html>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

O documento intitulado *Construtivismo*, escrito por Naum Gabo e publicado no periódico *Circle*, em Londres, em 1937, expõe um pensamento que diverge das ideias construtivistas de Tatlin, embora também interessado em associar arte e vida:

A ideia construtivista não é uma ideia programada. Não é um procedimento técnico nem a manifestação revolucionária de uma seita artística; é uma concepção geral do mundo ou, melhor dito, o estado espiritual de uma geração, **uma ideologia originada na vida, intimamente ligada a ela e destinada a influenciar seu**

²⁷ ARGAN, 1992, p.326.

²⁸ *Ibidem*, p.329.

curso. Não se aplica somente a uma disciplina artística (pintura, escultura ou arquitetura) nem se limita ao domínio da arte. **Atinge todos os domínios da nova cultura** que se está edificando. Não é o resultado de fórmulas abstratas, não se impõe mediante leis ou projetos imutáveis: se desenvolve organicamente com o desenvolvimento de nosso século. É tão nova como este século, **tão antiga como o instinto criador do homem.**²⁹

Como se pode observar, filosoficamente a origem e o foco de ambas as atuações é um mesmo comprometimento com a edificação de uma nova sociedade, independentemente da realização de obras mais ou menos funcionais.

Artistas como Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941), por exemplo, conseguiram desenvolver suas pesquisas formais de ordem plástica e também atuar cultural e politicamente. Contribuindo em assuntos de interesse público queriam mostrar a possibilidade de se conciliar operação estética e tecnologia industrial em uma realidade que não fosse regida pelo sistema capitalista.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 06 – “Prounenraum” (1923) – (“proun” vem de “pro-unovis” – Para a Escola da Nova Arte), de El Lissitzky.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/bernews.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

FIGURA 07 – Projeto para tribuna de Lênin (1920), de El Lissitzky.

Fonte: Disponível em: <<http://chocoladesign.com/construtivismo-russo>>. Acesso em: 11 jan. 2011.



FIGURA 08 – Estrutura oval suspensa Nº 12 (cerca de 1920), de Alexander Rodchenko.

Fonte: Disponível em: <<http://home.arcor.de/liebigkuttig/tatlin07.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

FIGURA 09 – “Livros” (1924) – cartaz para o Departamento Estatal da Imprensa de Leningrado (usando a foto de Liliya Brik), de Alexander Rodchenko.

Fonte: Disponível em: <<http://anafrancadesign.com.br/blog/?tag=rodchenko>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

Num outro documento, intitulado *Manifesto Realista* e datado de 1920, também assinado por Gabo, porém em parceria com seu irmão Pevsner, a proposta de uma arte pautada na vida já se mostrava de maneira indiscutível:

Nenhum movimento artístico poderá afirmar a ação de uma nova cultura em desenvolvimento até que **os fundamentos da Arte estejam construídos sobre as verdadeiras leis da vida**, até que todos os artistas digam conosco: Tudo é

²⁹ O texto parcial do documento está disponível em: <http://deleonardoaduchamp.blogspot.com/2010_05_02_archive.html>. Acesso em: 04 jan. 2011. Vide também em anexo. (grifos nossos)

ficção, só a vida e suas leis são autênticas, e na vida só o que é ativo é maravilhoso e capaz, forte e justo [...]. **A maior beleza é uma existência efetiva.**

Nós dizemos:

Espaço e tempo renasceram hoje para nós.

Espaço e tempo são as únicas formas sobre as quais a vida se constrói, e sobre eles, se deve edificar a Arte.

Que gênio nos contaria uma lenda mais maravilhosa que a fábula prosaica que se chama vida?

A atuação de nossas percepções do mundo em forma de espaço e tempo é o único objetivo de nossa arte plástica.³⁰

Assim, a nova concepção de espaço e tempo almejada se constrói tanto a partir de pinturas que problematizavam questões espaciais até então próprias da arquitetura, na medida em que criavam instalações e lidavam com ambientes, ou de pinturas e esculturas que representavam a evolução da forma plástica no espaço, ou de esculturas cinéticas, móveis como o ritmo da vida; quanto através de estruturas funcionais de caráter urbano e de sistemas de informação e comunicação (vide FIGs. 04 a 09).

De qualquer modo, o que os construtivistas queriam era a socialização da arte. Queriam que a arte participasse do processo de transformação social e de construção de uma nova cultura; que se estabelecesse uma simbiose entre ideologia e vida cotidiana.

É assim que, tendo por lastro o *Construtivismo*, no final de 1921 surgiu o *Produtivismo*, para estreitar as relações estabelecidas entre arte e vida. Como um desdobramento ou aprofundamento das ideias e práticas construtivistas, esta nova face do movimento – que concebia a arte como atividade produtiva, diretamente relacionada ao processo de trabalho e aos sistemas de produção – possibilitaria aos artistas atuarem em diversas áreas, com a responsabilidade de **“revolucionar a percepção e a consciência da maioria”**³¹. Diante desta perspectiva, o estatal Instituto de Cultura Artística (INKhUK), até então vinculado ao Commissariado de Educação, transferiu-se para o Conselho Superior da Economia Nacional, mediante aprovação de vários artistas construtivistas-produtivistas.

Ainda neste mesmo ano, Nicolai Tarabukin (1889-1956), secretário acadêmico do INKhUK, pensador, escritor e teórico participante do núcleo original do movimento construtivista russo e entusiasta do *Produtivismo*, em conferência intitulada *Foi pintado o último quadro*, apresentou a ideia de “morte da arte”, no sentido de sua “dissolução na vida”. Segundo suas palavras:

A morte da pintura, a morte da arte de cavalete não significa a morte da arte em geral. A arte continua a viver não como forma determinada, mas **como substância**

³⁰ Disponível em: <http://pt.encydia.com/es/Manifesto_Realista>. Acesso em: 10 jan.2011. Vide também em anexo. (grifo nosso)

³¹ MARTINS, 2003, p. 68.

criadora [...] a arte vê se abrir diante de si horizontes de uma amplitude excepcional.³²

Entretanto, a utopia produtivista de envolver a arte em todas as formas de produção não subsistiu à ascensão do governo stalinista.

Com o mesmo afã de aproximar arte e vida, porém com uma visão mais espiritualista e no seio de uma sociedade mais estável, um outro movimento de vanguarda e tendência construtivista se desenhou durante o mesmo período na Holanda.

No futuro, a materialização completa dos valores pictóricos suplantará a arte. Então, já não precisaremos de quadros, pois **viveremos no meio da arte realizada**.

Piet Mondrian³³

Como demonstra a fala do artista expoente do movimento que ficou conhecido como *Neoplasticismo*, a busca era sim, também, pela fusão entre arte e vida; possibilidade que, neste caso, estaria condicionada à compreensão de que “a existência de todas as coisas se define para nós esteticamente através de uma relação de equilíbrio”³⁴. E, neste sentido, talvez os neoplasticistas tenham conseguido, melhor que os construtivistas russos (porque amparados por um discurso menos político e mais voltado para questões espirituais), vivenciar a pesquisa e a expressão plástica, bem como sua aplicação no ambiente cotidiano.

Mondrian (1872-1944) está entre os que propuseram, metaforicamente, novas exigências éticas, renovação interna e desenvolvimento de uma consciência mais profunda. Em seu caso, isso se deu através de sua pintura, realizada a partir das três cores primárias, além do branco e do preto, e de linhas verticais e horizontais, que ele considerava os eixos do mundo e chamava de “coordenadas universais”³⁵. A proposta de uma arte [formalmente, mas não conceitualmente] abstrata, pautada na geometria, na pureza das formas e cores e no equilíbrio das relações se justificava no discurso da busca pelo desenvolvimento de uma obra de caráter espiritual e universal e, portanto, não individualista. Sua intenção era que, a partir da contemplação de seu trabalho, a partir das sensações visuais por ele geradas, as pessoas refletissem, se conscientizassem da unidade do todo e passassem a atuar de

³² TARABOUKINE, 1980, p.49. (grifo nosso)

³³ MONDRIAN, 1996, p.318. (grifo nosso)

³⁴ *Ibidem*, p.318.

³⁵ Notas de aula da disciplina **Arte e Arquitetura**: convergências modernas e contemporâneas, ministrada pelo Professor Stéphane Huchet, como disciplina eletiva do Mestrado em Arquitetura, do Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais, durante o 1º semestre de 2010.

maneira refundadora no mundo, realizando intervenções práticas voltadas para o bem comum – o que incluía pensar diferente a moradia, a arquitetura e a cidade.

(Apenas para efeito comparativo, abrimos parênteses para mencionar que também o arquiteto suíço Le Corbusier [1887-1965] acreditava na existência de uma “gramática visual” que, devidamente trabalhada, seria capaz de gerar percepções e sensações idênticas e universais em todas as pessoas. Ele considerava que a forma “correta” – como forma da realidade, da consciência, da natureza e da história – era a solução para todos os problemas, e se considerava um benfeitor da humanidade.)

Na verdade, o que existia, nos anos 20, era um sonho de criação de um homem novo. O *Neoplasticismo*, também chamado *De Stijl* (em função de uma revista que tinha este nome e divulgava suas ideias), durou oficialmente até 1928, e nasceu de um grande sentimento de indignação diante da violenta guerra que atingiu a Europa; seu propósito era, portanto, o de uma revisão dos valores da sociedade perante a vida.

É possível observar que as ideias estéticas de cunho filosófico articuladas a questões sociais desenvolvidas pelo *Neoplasticismo* influenciaram diretamente o discurso e o programa da *Bauhaus*. As aproximações são evidentes não apenas no que diz respeito a algumas características de ordem plástico-formal comuns à produção de ambos, mas também na proposta de se aplicar um mesmo princípio a várias formas de manifestação artística, visando a qualidade final do ambiente social e urbano. A produção de outros nomes que fizeram parte do *De Stijl*, como o artista plástico, *designer*, poeta e arquiteto Theo Van Doesburg (1883-1931) – que chegou a lecionar na *Bauhaus* – e o arquiteto e *designer* Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), são exemplos disso:



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 10 – “*Composição em vermelho, amarelo e azul*” (1927), óleo sobre tela de Mondrian.

Fonte: ARGAN, 1992, p.411.

FIGURA 11 – *Poltrona com elementos em negro, vermelho e azul* (1917), em madeira laqueada, de Gerrit Rietveld.

Fonte: Disponível em: <<http://emptyeasel.com/2007/10/23/the-de-stijl-art-movement-also-known-as-neo-plasticism/>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

FIGURA 12 – “*Ciné-bal de l’Aubette*”, na Place Kléber, em Strasbourg (*design* de 1926-27, executado em 1927-28), de Theo van Doesburg e Hans Arp.

Fonte: Disponível em : <[http:// commons.wikimedia.org/wiki/File:Cin%3%A9_dancing_Strasbourg_-_ Theo_van_Doesburg060611_006. jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cin%3%A9_dancing_Strasbourg_-_Theo_van_Doesburg060611_006.jpg)>. Acesso em: 12 jan. 2011.



FIGURA 13 – “*Casa Schröder*” (1924), em Utrecht, Amsterdã, de Gerrit Rietveld.

Fonte: Disponível em: <[http:// commons.wikimedia.org/wiki/File:RietveldSchröderhuis.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:RietveldSchröderhuis.jpg)>. Acesso em: 12 jan. 2011.

Também vale a pena observar que o pensamento de Mondrian de que “o artista seria absorvido pelo ser humano total [e] o não-artista seria seu igual”³⁶ encontra paralelo no pensamento de Gropius quando este se refere ao artista como o “protótipo do homem integral”³⁷.

No livro *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*, que reúne textos de Piet Mondrian, encontramos a afirmação de que, em sua essência, o projeto neoplástico:

consistia na realização plena dos objetivos espirituais da arte, por meio da conversão em arte da totalidade das coisas que envolvem o homem. Numa formulação que se tornaria referência para o conjunto das vanguardas construtivas, **a arte se plasmaria no ambiente, se dissolveria na própria vida.**³⁸

O pensamento e a prática de construtivistas e neoplasticistas, inspirados por ideias voltadas para a reconstrução ou reformulação do mundo, seus objetos e seus valores, buscando influenciar direta ou indiretamente o curso da vida, garantem aqui o seu lugar como referência. Também no caso das práticas colaborativas de *community-based art* as ações se entrelaçam no universo cotidiano, buscando alterar percepções e transformar as relações diárias – com uma postura certamente política (mas não necessariamente partidária, como era o caso dos construtivistas russos), e através de processos que buscam transcender as soluções formais e vivenciar as relações humanas (sem apostar em formas-modelo e em respostas universais, como sugeriam os neoplasticistas).

Semper, Loos e Wright: revestimento e organicidade

Como pudemos observar, no período que compreende a transição do século XIX para o XX instala-se no meio artístico a busca por um paradigma simbólico que fosse capaz de estabelecer um contraponto ou se unir ao paradigma construtivo-tecnista-industrial.

Voltando um pouco atrás, constatamos que o arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper (1803-1879) – que, na segunda metade do século XIX, em Viena, foi o arquiteto teatral de Richard Wagner que, como já vimos, foi quem divulgou o conceito de “obra de arte total” – foi também um dos proponentes desta ideia de um novo paradigma, apresentando um “entendimento associativo da arquitetura, onde o edifício é o fragmento de

³⁶ MONDRIAN *apud* LEONÍDIO, 2008.

³⁷ GROPIUS, 1972, p.211.

³⁸ Texto de divulgação do livro **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**, que reúne escritos de Piet Mondrian, lançado pela editora Cosac Naify, em agosto de 2008. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/10738/Neoplasticismo-na-pintura-e-na-arquitetura.aspx>>. Acesso em: 16 dez. 2010. (grifo nosso)

uma realidade maior, e se torna a construção das condições de vida”³⁹ (o que nos remete ao pensamento posterior de Gropius, segundo o qual projetar o espaço é projetar a existência, e vice-versa).

Segundo uma análise recente da arquiteta Denise Morado Nascimento, deste modo Semper conferiu uma dimensão antropológica à noção de forma tectônica.⁴⁰

Para reforçar o caráter simbólico da arquitetura, Semper elegeu como seu elemento primordial o LAR, enquanto espaço doméstico, íntimo, privado e sagrado. Um território microsocial capaz de gerar questões sobre o habitar e suas relações internas e externas. E em sua busca por voltar a arquitetura para aspectos imateriais, para que fosse considerada enquanto instância sensível, Semper partiu, paradoxalmente, de uma “cultura do material”, que entendia o revestimento como tudo aquilo que constitui o ambiente e o envolve – neste sentido, uma materialidade global, o que já seria, em si, uma visão ambiental, preocupada com a qualidade do ambiente na relação com o corpo seu usuário. Semper propunha uma nova espacialidade, mais tátil, mais corpórea, mais epidérmica, no ato de trabalhar a afirmação do espaço através da arquitetura⁴¹. E passou a considerar a arquitetura como arte “cósmica”, mais do que representativa, estabelecendo, também, uma relação entre tectônica e transcendência, para explicar a transformação do material moldável em arte.

Na continuidade das ideias de Semper, o arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933), apesar de sua visão extremamente racionalista e rígida da arquitetura e das artes, retomou o princípio do revestimento ao relacionar duas modalidades de envolvimento do corpo que seriam o vestuário e a arquitetura, tidos por ele como elementos fundamentais da cultura material de uma sociedade. A articulação entre *gewand* (termo alemão para “vestimenta protetora do corpo”) e *wand* (termo alemão para “parede protetora do lar”) – dois exemplos de domesticidades, duas situações de intimidade – viria a ser trabalhada, futuramente, em diferentes contextos e de diferentes formas, por muitos artistas como, por exemplo, pelos brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, em suas propostas de dimensão sensorial.

Mas antes de falarmos de Oiticica e Clark, que constam também de nossas referências, é necessário mencionar um outro austríaco, o artista Hundertwasser (1928-2000), para quem “a casa que o homem talha segundo o seu gosto é a extensão do vestuário que cobre sua pele biológica”⁴². Hundertwasser, que atuou da década de 1950 aos

³⁹ MASSARA, s/d. (texto do arquiteto-urbanista e professor da UFES para o site TERRITORIOS.ORG, que apresenta textos sobre história e teoria da arquitetura e do urbanismo).

⁴⁰ MORADO NASCIMENTO, 2008.

⁴¹ Parágrafo escrito (até este ponto) a partir de notas de aula da disciplina **Arte e Arquitetura: convergências modernas e contemporâneas**, ministrada pelo Professor Stéphane Huchet, como disciplina eletiva do Mestrado em Arquitetura, pelo Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais, durante o 1º semestre de 2010.

⁴² RESTANY, 2002, p.23.

anos 90 voltaria a trabalhar a ideia de revestimento, de diferentes espessuras, de diferentes tessituras, a partir de uma definição das cinco peles que envolvem o homem, sendo: 1ª pele – a epiderme; 2ª pele – o vestuário (roupas); 3ª pele – a casa (moradia); 4ª pele – o meio social (família, amigos, nação); e 5ª pele – o meio ambiente (planeta Terra), ou seja, abrangendo todo o contexto de vida de uma pessoa.

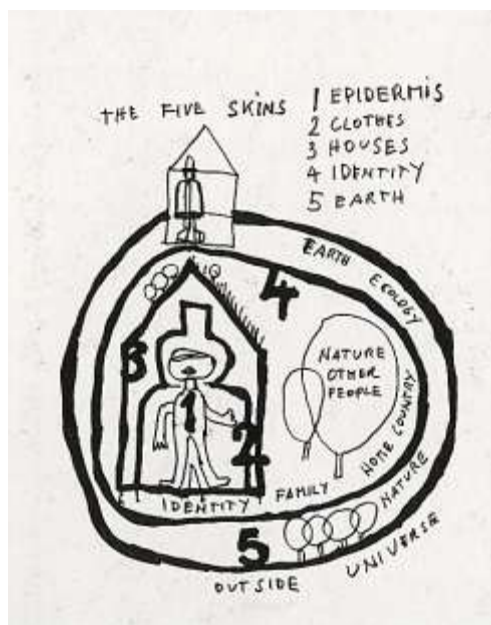


FIGURA 14 – *As Cinco Peles do Homem* (Viena, 1998), desenho a tinta de Hundertwasser.
Fonte: RESTANY, 2002, p.37.

Apesar de compartilhar o princípio do revestimento com Loos, as ideias de Hundertwasser eram completamente contrárias às dele, que considerava o ornamento um crime – um desperdício, “desviante”, “um recurso de emburrecimento”, uma estratégia do Estado para atrasar a evolução cultural dos povos⁴³ – e repudiava as obras de Gaudí (que, por sua vez, serviram de referência ao artista austríaco). Hundertwasser chegou a escrever, em 1968, um manifesto denunciando os danos causados pelas ideias racionalistas de Loos e a favor das alterações individuais nas fachadas dos edifícios: “*Los von Loos*” (em alemão, cuja tradução seria “*Longe de Loos*”) ou “*Loose from Loos*”- *A Law Permitting Individual Building Alterations or Architecture-Boycott Manifesto* (em inglês, cuja tradução seria “*Livre de Loos*”- *Uma Lei Permitindo Alterações Individuais nos Edifícios ou Manifesto do Boicote à Arquitetura*)⁴⁴.

Um outro nome que se tornou referência para artistas e arquitetos envolvidos em vários movimentos, mas que se manteve à parte, livre de grandes influências e

⁴³ MASSARA, s/d.

⁴⁴ Tradução nossa. Vide texto do manifesto na íntegra (em inglês) em anexo.

desenvolvendo seu próprio estilo, com obras comprometidas, acima de tudo, com o local específico onde seriam implantadas, foi o americano Frank Lloyd Wright (1867-1959), que tinha por princípio utilizar ao máximo materiais locais.

A partir de projetos concebidos através de um processo “orgânico” de desenvolvimento, os locais reestruturados transformavam-se, então, em locais de vida. Mas, como coloca Argan, Wright “não era um naturalista no sentido do mimetismo formal ruskiniano”, e considerava como **“‘orgânico’ aquilo que ‘forma um sistema’, como a arte, que concebendo o espaço como um campo de forças “‘forma um sistema’ entre a realidade natural e a realidade humana”,** levando em consideração tanto a natureza quanto a cultura. **Trata-se da relação estética com o mundo como força propulsora e “afirmação da existência”.**⁴⁵

Ainda segundo Argan, Wright considerava:

o contato direto do indivíduo com a realidade [...] antes como o princípio da democracia, no sentido próprio da máxima lincolniana: liberdade é a possibilidade reconhecida a cada indivíduo de definir de maneira direta e pessoal sua relação com o mundo⁴⁶.

Portanto, para ele, a casa não deveria condicionar a existência, mas sim permitir o contato do homem com a realidade para que este pudesse se realizar (pensamento que se articula com as ideias de Semper e Gropius, mencionadas anteriormente, que se referem à importância da relação entre homem e casa/edificação, na medida em que, enquanto espaço vivencial, o edifício contribui para que o homem se faça presente e se reconheça no mundo). Neste sentido, a arquitetura também teria o poder de contribuir para uma vida mais autêntica – o que seria, para o arquiteto (considerado por ele um mestre sábio), uma responsabilidade e uma missão.

Através de seu pensamento e sua obra, o arquiteto americano colocou em pauta questões que são muito caras à análise das ações artísticas que interessam à nossa pesquisa, como o fato de que o espaço é uma dimensão da existência, determinada pela própria atuação dessa existência; que a arte pode ser concebida como “gesto” ou como “ação do sujeito no mundo”, não tendo que se limitar a ser pensada como determinante de objetos; que o trabalho artístico pode lidar com elementos extraídos diretamente da realidade; e que caberia ao artista, através da arte, conferir às coisas um sentido diferente do habitual, intensificando, com isso, o valor da existência.⁴⁷

⁴⁵ ARGAN, 1992, p.298.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 296.

⁴⁷ *Ibidem*, p.298 e 300.

Entre aproximações e distanciamentos, o que nos interessa na análise das propostas destes três arquitetos é o surgimento da noção da importância que a influência dos ambientes físico, social e cultural que envolvem o homem exercem sobre sua vida cotidiana. Trata-se de uma preocupação com a questão do sujeito, onde a experiência sensível ganhou relevância. Além disso, podemos considerar como uma busca pelo que poderíamos chamar de uma "arquitetura da reconciliação", pautada em uma visão representativa, ideológica e experimental da arquitetura no âmbito da experiência estética, em contraposição à ideia de sua atuação como um espaço tenso, limitador e contraditório.

Gaudí: arquiteto-artista e Hundertwasser: artista-arquiteto

Continuando a análise de possíveis espaços de reconciliação, retomamos Gaudí e Hundertwasser.

Apesar do arquiteto catalão Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) situar-se cronologicamente entre os primeiros de nossa lista de referências, optamos por mencioná-lo em conjunto com o artista austríaco Hundertwasser (1928-2000), que atuou décadas à frente, pela aproximação entre os projetos "utópicos" e visionários realizados por ambos (o termo "utópicos" aparece entre aspas porque seus projetos não só foram executados, como definem configurações espaciais consideradas modelo em termos de qualidade visual, sensorial e vivencial) .

A partir de suas convicções fundamentais, baseadas no empirismo e em preceitos humanistas, os dois criadores ultrapassaram convenções, romperam com as regras vigentes e se dispuseram tanto a atuar a partir de uma postura de "indiferenciação" quanto a criar obras que funcionassem como dispositivos "indiferenciadores"⁴⁸.

Gaudí, artista por excelência e genialidade, deixou inúmeras obras singulares na cidade de Barcelona, como resultado de um trabalho que aliava arte e técnica, ornamento e estrutura, como aspectos inseparáveis de um estilo único. Considerado por alguns como representante de um dos extremos da arquitetura *Art Nouveau*, sua obra recebeu influências do já mencionado Movimento *Arts & Crafts*, regido por William Morris.

⁴⁸ Trabalhamos com a ideia de "indiferenciação" no sentido de disponibilidade total, ou seja, entendendo a indiferença não como desinteresse, mas, ao contrário, como um interesse por tudo. Assim, para criar algo novo, em algum momento o sujeito tem que indiferenciar tudo e se colocar disponível, o que significa adotar uma postura não excludente. Por consequência, obras criativas são capazes de propor conexões indiferenciadoras ou de funcionar como dispositivos de indiferenciação. (A partir de notas de aula da disciplina **Comunicação, Visualidade e Cultura**, ministrada pelo Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr., no Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* Especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação, pelo Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005)

Embora realizasse um trabalho precioso, rico em detalhes, Gaudí utilizava materiais simples, sempre que possível disponíveis – as passarelas, viadutos e muros de arrimo do *Parc Güell*, por exemplo, foram feitos com as pedras do próprio terreno – e muitas vezes reciclados – como os restos metálicos de bobinas têxteis utilizados na *Cripta da Colônia Güell* e as cerâmicas defeituosas, xícaras e pires quebrados, garrafas de vidro e cacos de toda sorte utilizados na confecção do *trencadís* (mosaicos aplicados sobre superfícies curvas), que aparece em bancos, coberturas, paredes, tetos, colunas e ornamentos de várias de suas obras (FIGs. 15 a 17). Nacionalista, Gaudí fazia questão de falar o catalão e se valia das tradições artesanais de sua terra natal: a cerâmica e o ferro forjado – o que demonstra que sua busca pela originalidade passava literalmente por uma “volta às origens”.

A identidade de suas obras deve-se não apenas aos materiais por ele utilizados e ao modo como os utilizou, mas também ao modo como conduzia o trabalho em equipe. Tal qual os artistas que hoje trabalham fora dos ateliês, Gaudí não era um arquiteto de escritório. Ele era, essencialmente, o artesão medieval, que tomava as decisões finais em campo, onde o material estava sendo manuseado, e não sobre a prancheta. E contava com a colaboração de excelentes artesãos, a quem dava liberdade de execução e criação a partir dos esboços que discutia com eles próprios. No caso do *Parque Güell*, apenas parte do desenho do mosaico que recobre os bancos (FIG. 16) foi realizada por Gaudí, tendo sido o restante confiado ao sentido artístico dos operários da obra, que executaram o serviço sob a forma de um trabalho coletivo.



Da esquerda para a direita:

FIGURA 15 – “*Parc Güell*” (1900-1914), em Barcelona – Praça suspensa circundada por bancos em forma de uma grande onda, cobertos por mosaicos de cerâmica. Espaço de grande frequência.

Fonte: Disponível em: <[http://voyagemidipyrenees.blogspot.com/2010_10_01_archive.html](http://vояagemidipyrenees.blogspot.com/2010_10_01_archive.html)>. Acesso em: 22 jan. 2011.

FIGURA 16 – “*Parc Güell*” – Detalhe dos mosaicos irregulares dos bancos.

Fonte: Disponível em: <<http://geometricasnet.wordpress.com/category/arquitectura/>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

FIGURA 17 – “*Parc Güell*” – Passarela construída com as pedras do próprio terreno.

Fonte: Disponível em: <oglobo.oglobo.com/blogs/bloguinho/posts/2008/10/casa-da-flor-131663.asp>. Acesso em: 22 jan.

A integração entre as artes e entre arte e espaços de vida que Gaudí alcançou faz de sua obra um exemplo de “obra de arte total”; ele uniu em si o engenheiro, o arquiteto, o

escultor e o pintor – o construtor e o artesão –, com seus respectivos feitos, e muito bem feitos. Lidando com as características concretas do lugar em que construía, colocava as pessoas em contato com a realidade natural, através da criação de formas artísticas fantasiosas. Entretanto, o não entusiasmo da população com o *Parc Güell*, à época, revelou a falta de amadurecimento da sociedade “para tais concepções vanguardistas”.⁴⁹

O que vem a fazer par com a *Teoria do Transautomatismo*, de Hundertwasser, que “era simultaneamente uma crítica ao analfabetismo preceptivo do público e uma afirmação da necessidade de uma participação criativa do mesmo perante a obra de arte”⁵⁰, para que ela passasse de obra inerte a arte viva (como colocado por Duchamp).

Hundertwasser dizia:

O direito à criação é um direito universal que todos temos [...]. Eis a razão porque a sociedade é criminosa: pela educação que nos dá, suscita em nós automatismos-reflexos que nos fazem viver mal nas nossas [...] peles, desviando-nos do nosso verdadeiro objetivo, que é o de viver bem.⁵¹

Mais conhecido inicialmente como um grande pintor, o vienense Hundertwasser⁵² passou a atuar, posteriormente, como um especialista no *redesign* de “casas doentes”. Assim, além de se tornar conhecido como “o pintor-rei das cinco peles” (por sua definição, já mencionada, das cinco peles do homem: a epiderme, o vestuário, a moradia, o meio social e o meio ambiente) também ficou conhecido como o “médico da arquitetura”.

O artista-arquiteto desenvolveu sua obra em favor de um *habitat* de melhor qualidade, voltado para uma arquitetura mais humana e em harmonia com a natureza. A arte havia lhe creditado o dever de ajudar o ser humano a resgatar a essência de sua relação com a natureza, de forma a restituir-lhe o instinto criativo, a liberdade, a identidade e o direito à felicidade. Suas preocupações com os problemas da qualidade de vida passavam ainda pela defesa da dignidade do trabalho, pela higiene moral, pela defesa do patrimônio cultural e pela ecologia. Hundertwasser assumia na vida os mesmos direitos e deveres que assumia em sua arte. E assumia seus direitos como se fossem deveres.⁵³

Além de um homem voltado para a prática, foi também um teórico – escreveu vários manifestos e realizou diversas ações em defesa de suas ideias. Dentre eles, o *Manifesto do*

⁴⁹ ZERBST, 1985, p.150.

⁵⁰ RESTANY, 2002, p.21.

⁵¹ *Ibidem*, p.22.

⁵² Seu nome de registro era *Friedrich Stowasser*. Em 1949 ele adota o nome *Hundertwasser*. Traduzindo *Sto* como “cem”, que corresponde a *Hundert* em russo e em todas as línguas eslavas, o significado seria “a água à potência cem”. Em 1961 altera seu nome para *Friederich* e depois para *Friedreich*. Em 1968, faz nova amálgama e se torna *Friedensreich* (“reino da paz”) *Hundertwasser Regentag* (“dia de chuva”). (RESTANY, 2002, p.16)

⁵³ *Ibidem*, p.59.

*Bobr contra o Racionalismo na Arquitetura*⁵⁴, de 1958, desenvolve o pensamento de que “todos deveriam ser capazes de construir suas casas”, assim como qualquer pessoa pode pintar ou esculpir; de que “somente quando o arquiteto, o pedreiro e o morador se unirem na mesma pessoa será possível falar em arquitetura”; e de que “o homem tem que readquirir a função crítica e criativa que perdeu e sem a qual ele deixa de existir como ser humano”; além de condenar veementemente a arquitetura racionalista. Aqui, o bobr simboliza a natureza e seu poder criador, a organicidade viva; sua capacidade de proliferação e expansão, assim como o desenho da espiral, serviram de metáfora ao projeto de expansão da criatividade e do indivíduo proposto por Hundertwasser.

O *Pintorarium*⁵⁵, de 1959, defende a criação de uma escola não de arte, mas de pensamento e vida; voltada não para a instrução, mas para a concentração autônoma e criativa. Contra a padronização, a esterilização e a reprodução de tudo; contra a impotência criativa. A favor da contemplação e geração. Por uma educação transautomática criativa. O ponto de partida para uma revolução espiritual.

No manifesto *O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de Árvore*, de 1972, os princípios defendidos são o arranjo individual das fachadas, telhados cobertos de vegetação e a presença de árvores “morando” dentro das casas:

O homem, se quiser permanecer em harmonia com a natureza, deve tomar consciência do seu direito mais inato: o direito individual ao arranjo da fachada de sua casa.⁵⁶

Tens o direito de enfeitar a teu gosto, e tão longe quanto o teu braço alcance, a tua janela ou fachada exterior, para que as pessoas possam ver de longe: “lá vive um homem livre”.⁵⁷



⁵⁴ Vide o manifesto na íntegra (em inglês), em anexo.

⁵⁵ Vide texto na íntegra (em inglês), em anexo.

⁵⁶ RESTANY, 2002, p.8.

⁵⁷ *Ibidem*, p.27; HUNDERTWASSER, 1997, p. 271. (tradução nossa). Vide também anexo *Window Dictatorship and Window Rights*, 1990.

Na página anterior: **FIGURAS 18, 19 e 20** – Exemplos de como exercer *O Teu Direito de Janela*.
Da esquerda para a direita:

FIGURA 18 – uma demonstração feita por Hundertwasser em Essen (1972), na Alemanha;

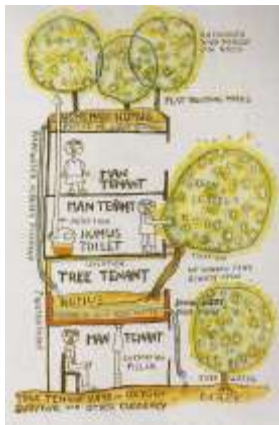
FIGURA 19 – detalhes da fachada da *Hundertwasser House* (1977-1986), em Viena, na Áustria, onde as janelas não apenas têm diferentes cores e posições, mas também diferem na forma e no tamanho;

FIGURA 20 – uma demonstração feita por Hundertwasser em Bülach (1972), na Suíça.

Fonte: HUNDERTWASSER, 1997, p.78 e 271.

A natureza livre deve crescer por todo o lado [...]. Aquilo que é paralelo ao céu pertence à natureza [...] nas cidades se deverá poder respirar novamente o ar da floresta.⁵⁸

As árvores locatárias pagam seu aluguel com oxigênio, sua capacidade para absorver poeira, como uma máquina anti-barulho que produz silêncio, erradicando as toxinas, purificando a água de chuva contaminada, produzindo alegria e saúde, como um atrativo de borboletas e com a sua beleza, e em muitas outras moedas.⁵⁹



FIGURAS 21, 22 e 23 – Exemplos de como exercer *O Teu Dever de Árvore*.

Da esquerda para a direita:

FIGURA 21 – um primeiro esboço do *Esquema da Árvore-Locatária* (1973), desenho de Hundertwasser em tinta e aquarela sobre papel;

FIGURA 22 – *Maquete-demonstração da proposta das árvores-locatárias* (1975), feita por Peter Manhart, em Viena;

FIGURA 23 – *Árvore-locatária da Fábrica de Porcelanas Rosenthal* (1980-1982), em Selb, na Alemanha, que teve sua fachada remodelada por Hundertwasser.

Fonte: FIG.20 – (RESTANY, 2002, p.31); FIGs. 21 e 22 – (HUNDERTWASSER, 1997, p.83 e 122).

Ainda viriam os textos *Cor na Arquitetura*, de 1981; *Utopias concretas para uma cidade verde*, de 1983; e a entrevista, concedida na Alemanha e desenvolvida sob a forma de argumento, intitulada *Espaço para Habitar – Espaço para Viver: a favor de uma política de arquitetura residencial diferente*, de 1993⁶⁰ (vide anexos). Além de cartas e outros pequenos textos.

Apesar de inaugurar suas intervenções no tecido urbano em 1972, quando em função da apresentação de *O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de Árvore* em um programa de

⁵⁸ RESTANY, 2002, p.27. Ver também a *Tree-Tenant Letter (Carta da Árvore – Locatária)*, de 1973, em anexo (em inglês).

⁵⁹ HUNDERTWASSER, *op.cit.*, p. 80 e 82. (tradução nossa)

⁶⁰ Vide textos na íntegra (em inglês) nos anexos.

TV Hundertwasser remodelou as fachadas das casas de três famílias, as construções e intervenções mais significativas em edifícios começaram a partir de 1980, quando a municipalidade de Viena lhe encomendou um edifício de apartamentos populares. As negociações para tal obra, que duraram de 1977 a 1980, tiveram o estímulo inicial do então Chanceler de Viena, Dr. Bruno Kreisky, que em carta de apoio e reconhecimento à qualidade do trabalho de Hundertwasser, escreveu:

Hundertwasser está firmemente convencido de que ao lado da atuação de engenheiros, urbanistas, arquitetos, economistas e políticos, que vêem o problema primeiramente de um ponto de vista do resultado funcional e racional, há um componente crucial que está preponderantemente ausente, aquele que particularmente tem que suportar as necessidades mentais humanas: **a estética-criativa**. Eu acharia muito útil dar uma longa e forte olhada em como um homem como Hundertwasser, cujos esforços em ecologia e arquitetura têm encontrado grande reconhecimento no exterior, poderia dar uma voz real a essa discussão. Seus modelos arquitetônicos e recomendações ecológicas têm sido incluídos em programas de congressos internacionais e em livros estrangeiros. Por que a Áustria não deveria dar o exemplo, construindo uma casa funcional na qual as ideias ecológicas de Hundertwasser pudessem ser aplicadas e se tornar realidade?⁶¹

Hundertwasser teve, então, a possibilidade de colocar em prática todos os seus princípios e provar sua teoria. E o fez com sucesso. Sua atuação se estendeu a outros edifícios residenciais, além de fábricas, museus, hotéis, restaurantes, igrejas e hospitais – e, nestes últimos, os especialistas confirmaram uma transformação positiva no estado de espírito dos doentes, com uma conseqüente melhora em suas condições, após a remodelagem do ambiente. O alcance social e político de sua arte tornou-se indiscutível.



Acima, da esquerda para a direita:

FIGURA 24 – Departamento de Oncologia do Hospital Universitário remodelado por Hundertwasser (1991-1994), em Graz, na Áustria.

FIGURA 25 – *Hundertwasser House* (1977-1986), habitação social (50 apartamentos), em Viena, Áustria.

FIGURA 26 – *KunstHausWien* (1989-1991), antigo prédio remodelado por Hundertwasser e transformado em espaço cultural e museu, em Viena, Áustria.

Fonte: FIGs. 24 e 25 – (RESTANY, 2002, p.52 e 45); FIGs. 26 – (HUNDERTWASSER, 1997, p.314).

⁶¹ HUNDERTWASSER, 1997, p. 250. (tradução e grifo nossos)



FIGURA 27 – *Rolling Hill* – aldeia de termas quentes de Blumau (1990-1997), um complexo hoteleiro pensado como modelo de cidade ideal.
Fonte: RESTANY, 2002, p. 54.

Diferentemente de Gaudí, que era um arquiteto-construtor, o artista-arquiteto Hundertwasser precisava do auxílio de arquitetos-engenheiros que calculassem e acompanhassem a execução de seus projetos. Analisando seu processo de trabalho é possível verificar que, assim como Gaudí, ele explorava as iniciativas individuais dos pedreiros e ladrilheiros que com ele trabalhavam, limitando-se a dar-lhes sugestões gerais como “nada de réguas, nem esquadros ou níveis de água”. Com isso, buscava a harmonia natural e o esplendor da diversidade. Estimulando o livre exercício da criatividade de seus colaboradores, conseguia fazer com que o entusiasmo se espalhasse por todo o canteiro de obras. Os trabalhadores passavam a se identificar com o trabalho como sendo uma criação de sua autoria e, nos finais de semana, levavam a família para ver o que tinham criado no espaço que lhes fora confiado. Tal qual o arquiteto catalão, o austríaco tinha o espírito de companheirismo das confrarias que reuniam os artífices. E criticava o ambiente de trabalho atual, em que só se fala em salários e horários, esquecendo-se da formação profissional. Hundertwasser propunha uma revolução através da qual a arte imposta fosse substituída pela era do trabalhador criativo.⁶² Entre seus pedreiros, chegou a ouvir declarações reveladoras como: “Enfim, vou me ver livre da minha úlcera estomacal!” – em referência a quão prazeroso era realizar um trabalho criativo, se comparado ao sistema convencional de trabalho dominado por regras estressantes.⁶³



Da esquerda para a direita:

FIGURA 28 – Ladrilheiro disposto livremente as peças no piso da *Casa Hundertwasser*, em Viena, Áustria.

FIGURA 29 – Hundertwasser e sua turma de pedreiros, no canteiro de obras.

Fonte: HUNDERTWASSER, 1997, p.295 e 261.

⁶² HUNDERTWASSER, 1997, p.287.

⁶³ *Ibidem*, p.294.

Hundertwasser acreditava no caminho da felicidade através da beleza e dizia **que a beleza era sempre funcional**, uma vez que, segundo suas ideias, a arte e a beleza eram capazes de libertar o indivíduo preceptivo, conferindo-lhe a posse de seu direito à criação. Como coloca o crítico de arte Pierre Restany:

O fundamento do seu projeto de sociedade repousa na beleza: Hundertwasser considera-o na sua totalidade dinâmica como uma obra de arte *in progress*, em progressão perpétua, indissociável de sua pintura. Em Hundertwasser tudo parte da arte e regressa à arte. Nada se perde, nada se cria fora da arte.⁶⁴

Não há beleza sem arte, que é **a arte de viver**.⁶⁵

Tanto Gaudí quanto Hundertwasser acreditavam que, para o ser humano, não existem padrões definitivos. Não por acaso, as obras de um e os edifícios redesenhados de outro funcionam como “um oásis [...] no deserto da habitação racional”⁶⁶ – um oásis para o ambiente urbano e um oásis para o ambiente mental de seus moradores e usuários.

Sua proposta de desenvolver um trabalho coletivamente, contando com a participação criativa de colaboradores; seu entendimento da importância da integração entre o homem e o meio natural e construído que o cerca; sua capacidade de colocar as pessoas em contato com a realidade através de dispositivos artísticos, entendendo que a arte precisa ser vivida, os fazem referências necessárias no desenvolvimento dessa pesquisa.

A liberdade absoluta do jogo (para citar Schiller) que encontramos em Gaudí e Hundertwasser, sua preocupação com o aspecto lúdico dos espaços arquitetônicos e urbanos, e com a atmosfera dos ambientes, seriam, ainda que de uma outra maneira, vivenciadas, exploradas e amplamente teorizadas por uma corrente que desenvolveu seu pensamento e sua prática de meados da década de 1950 até o início dos anos 70, portanto, coincidindo com as primeiras décadas de atuação de Hundertwasser – o movimento situacionista.

Os Situacionistas: “psicogeografia” e “construção de situações”

Assim como outros movimentos já citados, também fruto de um período pós-guerra (agora, pós-Segunda Guerra), marcado pela necessidade de reconstrução urbana, surgiu o

⁶⁴ RESTANY, 2002, p.57.

⁶⁵ *Ibidem*, p.30. (grifo nosso)

⁶⁶ *Ibidem*, p. 47.

movimento de vanguarda envolvendo arte e política que ficou conhecido como *Internacional Situacionista (IS)*. A crítica à “sociedade do espetáculo” (capitalista, mercantil e midiática), a proposta de renovar a ação da arte na vida, e o convite para que se vivenciasse uma nova concepção de cidade foram suas bandeiras.

A formação da *IS* resultou da convergência de propostas de grupos que rejeitavam formas pré-estabelecidas e todo e qualquer condicionamento imposto pela sociedade. Da fusão de ideias da *Internacional Letrista (IL)*, da *Associação Psicogeográfica de Londres* e do *MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista)* nasceu o movimento, ainda com influências do *Dadaísmo* e do *Surrealismo*.

A *Internacional Letrista*, por sua vez, foi um movimento artístico-intelectual criado na França dos anos 50, por Guy Debord (1931-1994) – que viria a ser o fundador e um dos principais membros da *IS* – e alguns amigos, que buscava viver no cotidiano as conquistas da poesia moderna, apresentando suas ideias através de manifestos e atos performáticos. Os letristas da *IL*, assim como a *Associação Psicogeográfica de Londres* e o *MIBI* (que foi fundado pelo artista dinamarquês Asger Jorn, após a dissolução do grupo CoBrA⁶⁷), se interessavam por questões sobre a cidade, a arquitetura e o urbanismo, e eram contrários ao excessivo funcionalismo moderno.

No periódico *Potlatch*, publicado pela *Internacional Letrista* de 1954 a 1957, apareceram pela primeira vez as ideias que se tornaram a base do pensamento da *Internacional Situacionista* – os princípios e práticas da “psicogeografia”, da “deriva” e da “construção de situações”.

A “psicogeografia”, campo de pesquisa que se define como:

O estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos⁶⁸,

apresenta-se diretamente relacionada à prática da “deriva”, que consiste em andar sem rumo, passando por diferentes ambientes, apropriando-se do espaço urbano. Deste modo, a “psicogeografia” permitiria o desenvolvimento de cartografias afetivas, subjetivas e psíquicas dos diversos espaços percorridos durante as deambulações, em seu “nomadismo

⁶⁷ Grupo que reuniu representantes de arte experimental da Dinamarca, Bélgica e Holanda, de 1948 a 1951. O nome *CoBrA* faz menção às iniciais das capitais destes 3 países que são, respectivamente, Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. Seus membros defendiam um novo estilo pictórico baseado na livre expressão e no gesto espontâneo, e propunham aos artistas uma participação ativa na reconstrução européia. As teses do arquiteto holandês Constant sobre “o desejo, o desconhecido, a liberdade e a revolução”, tão caras aos situacionistas, foram publicadas previamente na 4ª edição da revista *Cobra*.

⁶⁸ **Definições IS** *apud* FELÍCIO, 2007, p.51.

visionário⁶⁹. Tais cartografias serviriam de base à “construção de situações” e às propostas de intervenção, que se desenvolveriam pautadas em uma postura lúdico-construtiva, considerando o espaço físico e os comportamentos que o frequentam e o habitam.

Na “situação construída”, a representação artística é substituída pela “realização experimental da energia artística nos ambientes do cotidiano”⁷⁰. A ideia de se transformar as situações cotidianas em momentos lúdicos visava combater a passividade das pessoas diante da vida (que seria a responsável por sua “espetacularização”), ampliar as possibilidades de relacionamento e incentivar a criação de ambientes coletivos (vale traçar um paralelo com a *Teoria do Transautomatismo*, de Hundertwasser).

Como os precedentes *Dadaísmo* (1916) e *Surrealismo* (1924), o *Situacionismo* queria levar a imaginação ao poder. Uma vez que a adoção da postura racionalista havia levado a sociedade mundial a duas grandes guerras, talvez a solução fosse apostar em uma maior liberdade na relação com o mundo. Deste modo, o aleatório, assim como a exploração do desconhecido, do desejo e do inconsciente deveriam ser experimentados.

O “jogo” dadaísta que contestava e subvertia valores, desmistificando conceitos estabelecidos (lembrar dos *ready-mades* de Duchamp), e a relação que os surrealistas estabeleciam entre a dimensão estética e o inconsciente foram, assim, fontes de grande relevância para a definição das práticas e princípios situacionistas, cujo objetivo era conseguir substituir o olhar comum, passivo e desatento sobre as coisas e lugares do mundo que nos cerca por um novo olhar, capaz de estimular novas ideias e novas relações. Aí o princípio do “desvio” (*détournement*), entendido enquanto deslocamento de sentido e encarado como exercício e possibilidade de construção de novas percepções, a partir da utilização de elementos preexistentes em um novo arranjo.

Para os situacionistas, a condição de uma vida mais feliz, mais rica e mais completa também passava pela concepção de “urbanismo unitário” que, segundo consta nas definições presentes no primeiro número da revista *IS*, lançada em 1958, seria:

A teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento.⁷¹

E que, como podemos perceber, estava intimamente relacionada à prática da “psicogeografia”.

⁶⁹ CAMPBELL, 2007, p.17.

⁷⁰ BOURRIAUD, 2009, p.118-19.

⁷¹ **Definições IS** apud FELÍCIO, 2007, p.82. (nota de rodapé)

Partindo, portanto, do princípio de que a rede urbana pode e deve ser uma expressão da criatividade coletiva, o "urbanismo unitário" propunha a dissolução das fronteiras entre espaço de trabalho e espaço de ócio, e entre espaço privado e espaço coletivo, bem como a transformação de toda a área urbana em um grande "tabuleiro" de jogos experimentais. Em sua postura contrária ao urbanismo capitalista vigente, combatia a falsa participação da sociedade no processo de planificação urbana; a necessidade de circulação como característica do "espetáculo" e do isolamento; e a submissão às condições impostas pelo meio e pelos padrões de comportamento. E defendia o "desvio" das teorias mentirosas do urbanismo, como medida contra a alienação; o não isolamento, como medida a favor da realização de nós mesmos; e a libertação das energias contidas na vida cotidiana, simultaneamente construindo novas situações e rompendo condicionamentos.⁷²

O desenho intitulado *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes (Cidade Nua ou Cidade Descoberta, ilustração da hipótese das placas giratórias)*⁷³, assinado por Debord em 1957, ilustra bem o pensamento urbano situacionista e, na explicação de Paola Berenstein Jacques, no texto *Breve histórico da Internacional Situacionista*:

[...] é composto por vários recortes do mapa de Paris em preto e branco, que são as unidades de ambiência, e setas vermelhas que indicam as ligações possíveis entre essas diferentes unidades. As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória, pois não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva. As setas representam essas possibilidades de deriva e como estava indicado no verso do mapa: "the spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroundings in disregard of the useful connections that ordinary govern his conduct" ["as mudanças de direção espontâneas levadas a cabo por um sujeito que se move através destas ambiências desprezando as conexões úteis que normalmente regem sua condução (ou seu comportamento)"]- (tradução nossa)]. O título do mapa, *The Naked City*, também escrito em letras vermelhas, foi tirado de um *film noir* americano homônimo [um filme sobre uma investigação policial que ocorria em uma determinada área]. O seu subtítulo, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, fazia alusão às placas giratórias (*plaques tournantes*) e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que sem dúvida representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados nas derivas.⁷⁴

⁷² KOTANYI; VANEIGEM, 1961 *apud* FELÍCIO, 2007, p. 95-104. (segundo tradução disponível na Biblioteca Virtual Revolucionária)

⁷³ Tradução nossa.

⁷⁴ JACQUES, 2003b.

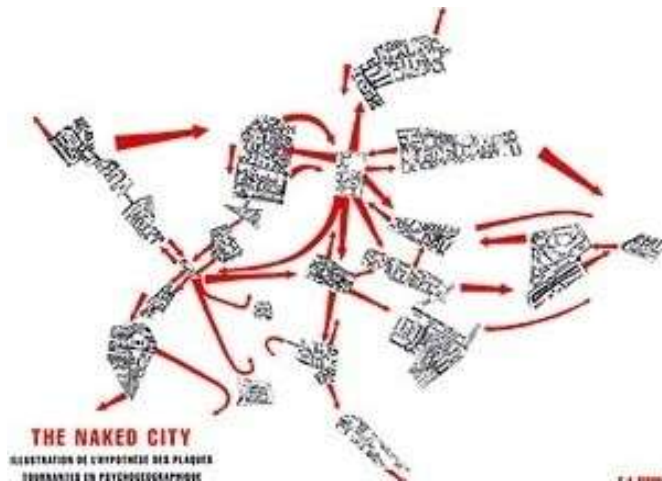


FIGURA 30 – *The Naked City*, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes (1957) – *Cidade Nua ou Cidade Descoberta*, ilustração da hipótese das placas giratórias, assinada por Guy Debord.

Fonte: JACQUES, 2003b.

Entre as ideias críticas que inspiraram as reflexões da *IS* estão as que aparecem em livros como *História e Consciência de Classe* (1923, com novo posfácio em 1960), de Georg Lukács; a edição dos dois primeiros volumes da *Crítica da Vida Cotidiana* (1947), de Henri Lefebvre; e as revistas *Socialismo ou Barbárie* (1949-1965), e *Argumento*; além da filosofia de pensadores da *Escola de Frankfurt*, como Herbert Marcuse.

Os próprios membros da *Internacional Situacionista* produziram textos que continuam influentes até os dias de hoje, como *A Arte de Viver para as Novas Gerações* (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*), de 1967, escrito por Raoul Vaneigem (1934-), que questiona todos os pilares da sociedade, analisando seus instrumentos de controle e sugerindo meios para transformá-la; e *A Sociedade do Espetáculo* (*La société du spectacle*), publicado no mesmo ano e escrito por Guy Debord, que faz uma crítica à alienada sociedade de consumo, que vive de aparência e nega a realidade da vida. Além destes, dos números da revista *IS*, dos panfletos e das ações situacionistas, a divulgação do texto *Da Miséria Estudantil* (*De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et quelques moyens pour y remédier*)⁷⁵, de 1966, escrito pelo tunisiano Mustapha Khayati, teve influência determinante na formação do espírito revolucionário que eclodiria em 68.

A data oficial da fundação da *Internacional Situacionista* foi 1957. E o momento de seu auge, pouco antes de sua dissolução, foi então marcado pela revolução de Maio de 1968, na França, à qual a *IS* se integrou (e mesmo serviu de inspiração) por afinidade ideológica. Aliás, o ano de 1968 – considerando-se também o período que o precedeu e o sucedeu – viveu uma série de movimentos revolucionários em várias partes do mundo (além da França, também nos Estados Unidos, no Brasil, no Chile, na Alemanha, na

⁷⁵ *Da miséria no meio estudantil, considerada sob seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual e sobretudo intelectual, e alguns meios para remediá-la.* (Tradução nossa)

Tchecoslováquia, no Japão, no México, em Moçambique), por motivos políticos e culturais (em defesa das causas operárias, pela reforma da educação, contra o racismo, contra a Guerra do Vietnã, pela liberdade de expressão, contra ditaduras, pela implantação de governos socialistas) que buscavam estabelecer novos níveis de consciência, abrir espaço para novos pensamentos e instaurar novos costumes⁷⁶.

Deste modo, a *IS* construiu um trajeto que começou com uma nova maneira de se pensar a arte, encampou o urbanismo, e chegou ao ideal político revolucionário. A busca pela “arte integral”, por uma articulação entre arte e vida, terminou por envolver, naturalmente, a cidade e a política, uma vez que os artistas faziam parte do meio intelectual que pensava e discutia a condição do homem moderno.

A importância da *Internacional Situacionista* como referência para as práticas colaborativas contemporâneas está em considerar a estética para além dos domínios normalmente estipulados para a arte. Segundo seus princípios, a “situação estética” deveria ser trabalhada na vida das pessoas e no espaço da cidade, a partir de experiências vividas, ainda que temporárias, gerando uma renovação da vida, uma reinvenção das relações e uma revolução do cotidiano, permitindo ao homem se apropriar e se liberar de todos os condicionamentos.

Nas palavras de Debord:

[...] ao falar aqui de beleza não me refiro à beleza plástica – **a nova beleza não pode ser outra que a beleza da situação** – senão somente à **apresentação [...] de uma suma de possibilidades.**⁷⁷

É neste sentido que sua proposta é bastante semelhante à das práticas artísticas atuais, que envolvem contextualização e processos vivenciais. E parece mesmo que a

⁷⁶ Enquanto na Europa os situacionistas produziram vários textos e defenderam a supressão da arte como forma de ação revolucionária direta, em outros países a participação dos artistas nos movimentos políticos se deu de maneira variada. No Chile, em 1967, os artistas criaram murais propagandistas como estratégia de guerrilha de rua; em Moçambique os artistas atuaram subvertendo os anúncios de publicidade capitalistas a serviço da ideologia revolucionária; no Brasil foram criados os CPCs (Centros Populares de Cultura) e o MCP (Movimento de Cultura Popular) – que se organizaram principalmente ao redor de um teatro que encenava peças de caráter político-social–, e os artistas buscaram criar um núcleo de resistência através da arte, se organizando em grupos, como o *Opinião*, e realizando shows para arrecadar verba para os movimentos políticos estudantis contra a ditadura; e nos Estados Unidos prevaleceram as *performances* como uma forma de “teatro de guerrilha”, realizando intervenções não-autorizadas em espaços públicos, como é possível verificar na atuação dos grupos *San Francisco Mime Troupe* e *San Francisco Diggers* – este último, que atuou de 1966 a 1968, realizava *performances* em tempo integral contra a ideia de propriedade e a favor de uma nova sociedade pautada na liberdade (por exemplo, as *performances* intituladas *livres-provisões*, onde havia distribuição gratuita de comida, entre outras coisas).

⁷⁷ (DEBORD, 1955 *apud* FELÍCIO, 2007, p.43-44). Tradução original do artigo disponível na Biblioteca Virtual Revolucionária. (grifo nosso)

tendência é que o pensamento situacionista chegue a práticas urbanísticas e políticas pelo viés da arte. São inúmeras as ações de artistas contemporâneos que se inspiram em seus princípios. E que, se apropriando do que dizia o arquiteto holandês Constant, ao falar do projeto situacionista de “uma outra cidade para uma outra vida”, acreditam que:

[...] o projeto [...] é realizável do ponto de vista técnico, desejável do ponto de vista humano, e [...] indispensável do ponto de vista social.⁷⁸

Fluxus e Kaprow: environments, happenings e performances

A proposta situacionista “que pretende substituir a representação artística pela realização experimental da energia artística nos ambientes do cotidiano”⁷⁹ – conforme as palavras de Bourriaud – foi também a mola propulsora das atividades desenvolvidas pelo artista estadunidense Allan Kaprow (1927-2006) e pelos demais artistas envolvidos no grupo *Fluxus* (1962-1978).

Fluxus. Fluxo. Movimento. O grupo *Fluxus*, atuante nas décadas de 1960 e 1970, foi organizado pelo lituano (radicado nos EUA) George Maciunas (1931-1978) em 1961, tendo como ponto de partida a ideia da revista *Fluxus*⁸⁰. Pautado sobretudo na atitude, o grupo tinha por objetivo inquietar o público, retirá-lo de sua passividade diante da arte, da sociedade, da cultura, da vida, enfim. Para tanto, as realizações do *Fluxus* incluíam sons, luzes, movimento, imagens, envolvendo as pessoas em uma *overdose* de estímulos à percepção. Dick Higgins (1938-1998), compositor, poeta e gravador, cunhou o termo “intermídia” para identificar o que acontecia nas manifestações artísticas do grupo, que misturavam não só as “várias artes”, como também diferentes atividades, criando uma realidade híbrida – podiam incluir teatro e/ou poesia e/ou pintura e/ou escultura e/ou dança e/ou arquitetura e/ou música e/ou política e/ou filosofia e/ou culinária e/ou esportes, e assim indefinidamente. Eram concertos da vida cotidiana. Eram *happenings*⁸¹ e *performances*, em que a participação ativa do público, até então mero espectador e agora elevado à condição de co-autor da obra, fazia parte de uma proposta que defendia a revisão

⁷⁸ CONSTANT, 1959 *apud* FELÍCIO, *op.cit.*, p.88-89. (grifo nosso)

⁷⁹ BOURRIAUD, 2009, p.118-119.

⁸⁰ O conceito *Fluxus* foi originalmente concebido por Maciunas como título para uma “Revista internacional de arte novíssima, anti-arte, música, anti-música, poesia, anti-poesia, etc.” (palavras de Gabriele Knapstein, curadora da exposição *Fluxus na Alemanha 1962-1994 – Uma longa história com muitos nós*, que veio ao Brasil em 2006). A revista nunca foi publicada, mas o conceito definiu as ações do grupo que adotou o nome sugerido por Maciunas.

⁸¹ Termo cunhado por Allan Kaprow, em 1959 (como veremos a seguir), e que pode ser traduzido como “acontecimento”.

radical das fronteiras da arte e a adoção de suas práticas criativas no dia-a-dia. As *performances* apresentavam-se como uma “arte viva”, e os *happenings* tinham um cunho quase terapêutico.

Em busca de uma experiência fenomenológica, os *fluxuartistas* procuravam sentir e fazer o público sentir a natureza e as coisas do mundo, e se perceber nelas. Entendiam que todo ato cotidiano poderia ser considerado artístico. E, por consequência, que qualquer pessoa poderia ser artista. (A ideia da ampliação da percepção e da sensibilidade em *Fluxus* dialoga com o princípio de expansão de Hundertwasser e com a proposta situacionista de “agir contra uma sensibilidade estéril”.)

O grupo, que valorizava a criação coletiva, colaborativa e experimental, somava, portanto, compositores, músicos, escritores, poetas, artistas plásticos e videoartistas de várias nacionalidades, dentre os quais podemos citar George Brecht, John Cage, La Monte Young, Jackson Mac Low, Toshi Ichijanagi, Robert Watts, Tomas Schmit, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell, Alison Knowles, Daniel Spoerri, Joseph Beuys e Allan Kaprow, além dos já mencionados George Maciunas e Dick Higgins. Seu manifesto⁸² fala em “inundação revolucionária na arte”, em “arte viva”, em “antiarte”, em “realidade não artística”, em “arte para todas as pessoas” indistintamente, em “fundir os quadros revolucionários cultural, social e político em uma única frente de ação”. Em sua visão, a arte propunha, tradicionalmente, uma versão idealizada do mundo, separada da vida real. E era no sentido de uma oposição a isto a sua proposta de uma “antiarte” ou “realidade não artística” acessível a todos, com o propósito de religar as pessoas à vida através do estímulo à percepção e à criação, de modo a fazer com que elas se abrissem para o mundo e vice-versa. Nas palavras de Maciunas:

A antiarte é a vida, a natureza, a realidade verdadeira – ela é um e tudo. A chuva que cai é antiarte, o rumor da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, um vôo de borboleta, os movimentos dos micróbios são antiarte. Essas coisas [...] merecem tanta consideração quanto a arte. **Se o homem pudesse, da mesma maneira que sente a arte, fazer a experiência do mundo, do mundo concreto que o cerca** (desde os conceitos matemáticos até a matéria física), ele não teria necessidade alguma da arte [...]⁸³

Maciunas queria uma arte terminantemente baseada em princípios coletivos e com “fins socialmente construtivos”.⁸⁴ O que explica a postura adotada por *Fluxus*, de acordo com

⁸² Escrito por Maciunas em 1963. (vide anexos)

⁸³ MACIUNAS, 1962 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p.81. (grifo nosso)

⁸⁴ Expressão que aparece na carta datada de 1964, endereçada a Tomas Schmit, em que George Maciunas relaciona *Fluxus* à LEF russa – *Levyj Front Iskusstv (Frente Esquerda das Artes)*. In: MACIUNAS [1964] *apud* PINCUS-WITTEN in HENDRICKS, 1988, p. 37.

uma visão global do mundo, com uma visão democrática da cultura, e com práticas pautadas no diálogo. Havia, inclusive, planos de “intervencionismo direto do grupo em problemas sociais” e “projetos ligados a ideais cooperativistas”, que passavam pela “instalação de um centro de estudos de vanguarda” – que, entretanto, não vingaram.⁸⁵

É importante notar que vários artistas, como Allan Kaprow e o também norte-americano John Cage (1912-1992), já chegaram ao *Fluxus* com ideias e práticas revolucionárias que muito contribuíram para a definição do perfil do grupo. Cage, por exemplo, como compositor interessado no experimentalismo, reunia alunos de várias áreas nas aulas que ministrava no *Black College Mountain* e na *New School for Social Research*, na década de 50, com a proposta de desenvolver trabalhos artísticos coletivos, partindo do seguinte princípio:

A arte, em vez de ser um objeto feito por uma só pessoa, é um processo desencadeado por um grupo de pessoas. A arte é socializada.⁸⁶

Enquanto Kaprow, que havia iniciado sua prática artística como pintor, após se deslocar primeiramente para as *assemblages* – que ele chamava de *Action Collages* e eram colagens/montagens compostas por fragmentos de peças e objetos do cotidiano – chegou à criação de ambientes abrangentes em diversos aspectos. Em busca de uma arte que envolvesse mais diretamente a participação do público, passou a desenvolver instalações-ambientes – que ficaram conhecidas como *environments* – e a promover *happenings*. E, na tentativa de traduzir seu pensamento e sua proposta artística, deixou muitos escritos que nos permitem acompanhar sua trajetória em direção a uma integração total entre arte e vida.

No âmbito das instalações, como o mero caráter de montagem de elementos que ganham sentido com a presença do público não era garantia de interação, já que o “espectador” ainda podia se manter distante, Kaprow partiu para a criação dos então chamados *environments* que, sendo “ambientes”, envolviam inteiramente as pessoas – eram espaços projetados que comumente propunham ao público uma postura mais ativa.

Em seu texto de 1958, intitulado *O legado de Jackson Pollock*, em que fala da importância da relação que a pintura de Pollock estabelecia com o espaço, sendo capaz de

⁸⁵ ZANINI, 2004, p. 19.

⁸⁶ CAGE *apud* DEMPSEY, 2003, p.201. (grifos nossos)

se estender pela sala que a envolvia e de envolver o espectador, que se tornava participante, Kaprow vai mais além e diz que é chegada

...[o] momento em que temos que passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42⁸⁷ [no que vemos uma semelhança com a proposta de Hundertwasser de que o homem deveria se integrar com as 5 peles que o envolvem].

Jovens **artistas de hoje** não precisam mais dizer “Eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles **são simplesmente “artistas”**. **Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário.**⁸⁸

Esses corajosos criadores não só **vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos**, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos [...] – tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.⁸⁹

Portanto, numa ampliação da proposta dos *environments*, no final dos anos 50 (mais precisamente em 1959) Kaprow cunhou o termo *happening* para designar uma forma de arte em que o foco havia já se deslocado completamente do objeto para o gesto performático que, por sua vez, era extraído das atividades da vida cotidiana. Como acontecimento, ação que se dava ao vivo e a cores, o público, agora, não apenas era afetado pela obra, mas participava ativamente de seu processo de realização – um tipo de arte experimental e processual, que integrava espaço, materiais, tempo e pessoas.



Da esquerda para a direita:

FIGURA 31 – *Yard* (1961) – obra de Kaprow montada na *Martha Jackson Gallery*, em Nova York, para a exposição coletiva intitulada *Environments - Situations - Spaces*.

FIGURA 32 – *Fluids* (1967) – Kaprow convida voluntários para construírem com ele uma grande estrutura de blocos de gelo.

Fonte: Disponíveis em: <<http://foradopalco.wordpress.com/performance/>>. Acesso em: 29 jan. 2011.

(FIG. 32 – Foto de Dennis Hopper)

⁸⁷ KAPROW, 1958 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p.44.

⁸⁸ *Ibidem*, p.45. (grifos nossos)

⁸⁹ *Ibidem*, p.44-45. (grifo nosso). Observar que Maciunas, mentor do *Fluxus*, do qual Kaprow participou, denominava as ações reais de “concretas”.

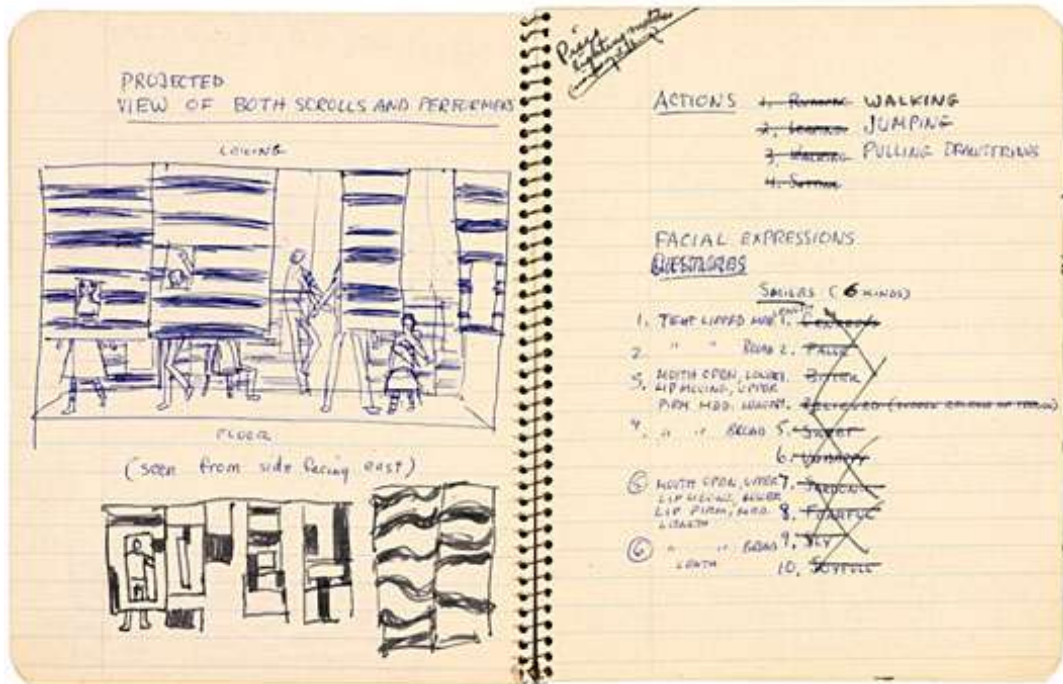


FIGURA 33 – Anotações com croquis e esquema de montagem do *happening* intitulado "18 happenings in 6 parts" (1959), originalmente apresentado na *Reuben Gallery*, em Nova York.

Fonte: Disponível em: <<http://www.moca.org/kaprow/wp-content/uploads/2008/04/18-6.jpg>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

Entretanto, Kaprow queria mais que promover uma interação momentânea com o público; **ele queria a arte como parte do cotidiano e o cotidiano como arte. Queria livrar a arte dos limites de seu contexto especializado; queria "plantá-la" firmemente no mundo em que vivemos e enfatizar a importância do contexto ambiental, porque acreditava no valor artístico inerente à vida cotidiana e na capacidade da arte (ou da "não-arte") de fazê-lo vir à tona.**

Em sua série de três textos escritos na década de 1970 e intitulada *The Education of the Un-Artist (A Educação do An-Artista*⁹⁰), respectivamente, Parte I (1971), Parte II (1972) e Parte III (1974), Kaprow discute o que seria arte e qual seria a função do artista, definindo melhor os conceitos de "não-arte" e "antiarte" (utilizados pelo *Fluxus*), comparando-os

⁹⁰ A tradução de *un-artist* como "an-artista" ao invés de "não-artista", proposta por Ricardo Basbaum, se dá em função do próprio texto de Kaprow (*The Education of the Un-Artist – Part I*), em que ele apresenta quatro senhas para os "membros do clube da arte", que seriam: *nonart* (não-arte) – como alguma coisa ainda não aceita como arte, porque ainda não pensada como tal, mas que existe como possibilidade e quando é desenvolvida o é fora dos estabelecimentos de arte, ainda que tais realizações sejam informadas ao meio artístico; *antiart* (anti-arte) – como foram, por exemplo, as manifestações dadaístas que, à sua época, eram um tipo de não-arte que se inseriu no mundo da arte para desestabilizar radicalmente os valores convencionais estabelecidos; *art-art* (arte-arte) – como a arte que se leva a sério, se considera rara e se constrói com referência na própria arte, além de se estabelecer no meio artístico institucional segundo formatos consagrados (embora eventualmente se "fantasie" de não-arte ou de antiarte); e *un-art* (an-arte) – que seria aquela praticada por pessoas que abrem mão da condição de artistas e de utilizar o termo 'arte' para definir seu trabalho (ainda que operem valendo-se dos vários saberes artísticos), estando engajadas em transformar situações e atividades, de diferentes ambientes, a partir de uma visão bem-humorada e divertida da vida, a qual seria então encarada como um jogo que proporciona descobertas.

também com os conceitos de “arte-arte” e “an-arte”. Ele discute a identidade fluida de um fazer artístico que se dá cada vez mais em um contexto operacional impreciso e que, talvez por isto, fosse melhor definido como “não-arte” ou como “an-arte”. O que acontece porque há uma utilização cada vez mais entrelaçada das mídias e o artista opera com a vida como matéria-prima, em ações que podem ter uma série de outras funções além de serem arte. Neste seu raciocínio, Kaprow observa que as ações de “não-arte” e “an-arte” são mais fortes e interessantes no próprio ambiente comum da vida – ou seja, enquanto vida vivida esteticamente (para usarmos os termos que estamos enfatizando nessa pesquisa) – do que quando pretendem se traduzir em “arte-arte” e ocupar os espaços institucionais.

No texto que corresponde à Parte I, Kaprow escreveu:

Um an-artista é alguém que está engajado em **mudar trabalhos** [...] O trabalho implica diversão, nunca gravidade ou tragédia. É claro que partindo das artes, significa que a ideia de arte não pode ser facilmente abandonada [...]. Mas é possível astutamente desviar toda a operação an-artística para longe de onde as artes costumeiramente se congregam, tornando-se, por exemplo, um contador, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo de praia. Nesses diferentes ambientes, os vários tipos de artes discutidos **operariam indiretamente como um código guardado que, em vez de programar um curso específico de comportamento, facilitaria uma atitude de brincadeira deliberada em relação a todas as atividades profissionalizantes bem além da arte.**⁹¹

Acrescentando que:

[...] o atual, provavelmente global, meio ambiente nos engajará em **um processo crescente de participação.**⁹²

Na Parte II, Kaprow reforça a ideia de que a vida deve ser divertida e encarada como um jogo. Sua proposta era a de que se promovesse o “jogar-brincar” (*play*) como um fundamento para a sociedade, o que iria requerer experimentações de longo prazo e um direcionamento dos “dons” e habilidades dos artistas para o bem-comum, sendo transformados em usufruto de todos. O “an-artista” seria o encarregado de resgatar o *homo ludens* que vive em todos os homens. Deste modo, um dos ambientes essenciais para a sua atuação seriam as escolas públicas.

Em suas próprias palavras:

⁹¹ KAPROW (1971), 2003, p.221. (grifos nossos). Vale lembrar que na tradução da Parte II, de 2004, publicada na mesma revista, foi feita uma correção da tradução do título para “A Educação do An-Artista”, ao invés de “Não-Artista”.

⁹² *Ibidem*, p.225. (grifo nosso)

Do mesmo modo como o jogo-brincadeira de imitação das crianças pode ser um ritual de sobrevivência, esse pode ser um estratagema para a sobrevivência da sociedade. Na passagem da arte para a an-arte **o talento do artista para revelar o intercâmbio das coisas pode ser tornado disponível** [...] – em outras palavras, **pode ser usado para unir o que foi separado.**⁹³

[...] as mais modernas das artes estão engajadas em imitações de um mundo que continuamente imita a si mesmo [...]; a tarefa, para si mesmo e para outros, é restaurar a participação no *design* natural por meio da emulação consciente de suas características não artísticas. O sentimento de que se é parte do mundo seria uma realização e tanto por si mesma, mas há um bônus extra [...] **algo de novo surge no processo – conhecimento, bem-estar, surpresa ou [...] tecnologia útil.**⁹⁴

Na Parte III, Kaprow diz que o modelo da arte experimental atual é a própria sociedade. E “identifica cinco modelos de comunicação, enraizados na ‘vida cotidiana, em profissões não-artísticas e na natureza’, que podem funcionar como meios alternativos de concepção de empreendimentos criativos”. Que seriam: “situações, operações, estruturas, resposta (*feedback*), e aprendizagem”, ou seja, nada além de ambientes, acontecimentos, sistemas e processos comuns.⁹⁵

Transformando o pragmatismo em prática, Kaprow decide atuar diretamente no cotidiano e, na década de 1960, desenvolve projetos como o *Project Other Ways*⁹⁶, que consistia em introduzir atelês de artistas em escolas públicas, do nível elementar ao nível médio. O projeto envolvia administradores de escolas, professores, alunos, poetas, contadores de histórias, escultores, arquitetos, fotógrafos, *happeners*, e até mesmo atletas que enxergavam a sua atividade como uma prática artística.

Em uma cultura onde, convencionalmente, a arte era vista como algo separado das outras coisas, o *Project Other Ways* visava fundir as artes com as “atividades comuns” – como a leitura, a escrita, o aprendizado de matemática, e assim por diante – e para isso contribuíram as novas manifestações artísticas da época⁹⁷. A ideia era tirar partido dos objetos de interesse dos meninos, utilizando-os como “gancho” para o processo de aprendizagem, que se daria, então, em um outro contexto, o que resultaria em um novo ambiente escolar.

⁹³ KAPROW (1972), 2004, p.172. (grifos nossos)

⁹⁴ *Ibidem*, p.169. (grifo nosso)

⁹⁵ KELLEY, 2003, p. XV-XVI. (tradução nossa)

⁹⁶ Que pode ser traduzido como *Outras formas* ou *Outras maneiras* ou *Outros caminhos*.

⁹⁷ (KAPROW in LACY, 1995, p.154). Manifestações que, entretanto, justamente pela aproximação entre arte e vida chegaram a causar problemas de identidade no círculo da arte (aliás, como ocorre ainda hoje). Na época, foram elas: o *Gutai* japonês (1954-1972) – movimento de vanguarda responsável por trabalhos que seriam os precursores dos *happenings*, *performances*, *instalações*, da arte processual e da arte conceitual, influenciando artistas em todo o mundo; o grupo *Fluxus* – que acabamos de ver; o *Nouveau Réalisme* (1960-1970) – que propunha novas formas de percepção do real, a partir de uma perspectiva intelectual, imaginativa, estética, mas apoiada nos recursos tecnológicos disponíveis; os eventos; a *noise music*; a *chance poetry*; o *life theater*; as *found actions*; os *bodyworks*; os *earthworks*; a *information art*; entre outros, que apresentavam ao público uma arte diferente da que ele estava acostumado a ver.

Na atividade sob sua orientação, Kaprow trabalhou com uma pequena turma considerada de difícil aprendizagem e praticamente analfabeta. Através de um exercício livre de fotografia, percebeu que os meninos haviam registrado várias imagens e palavras em graffiti – e que as compreendiam. Então passaram à pesquisa e ao registro de frases pichadas no espaço urbano, incluindo portas de banheiros públicos – o que foi suficiente para instigar os alunos. A etapa seguinte foi a realização de pinturas murais combinando o material recolhido durante a pesquisa com a livre expressão de cada um, através das quais os meninos começaram a se expor e a verbalizar suas ideias. E a etapa final consistiu na reconstrução do conteúdo de livros que seriam descartados por serem considerados defasados. Os meninos que, segundo se dizia, mal sabiam ler e escrever, reescreveram e ilustraram histórias que ganharam um conteúdo crítico e atualizado. Diante dos “novos livros”, os impressionados diretores da escola reviram a opinião que tinham sobre tais alunos.

Infelizmente, o apoio financeiro ao projeto durou apenas dois anos. Kaprow considerava ser necessário pelo menos dez anos para se avaliar práticas dessa natureza.

E diz, ainda, que pensou o *Project Other Ways* como um projeto de arte, mas que por não ter sido publicado ou exposto, na época não foi considerado como tal. Entretanto, como a cena da arte se voltou para este tipo de prática, vinte e cinco anos depois o projeto foi publicado em um livro de arte.

Mas Kaprow recomendava cautela ao se rotular as práticas que lidam diretamente com a vida como arte, para que elas não se restringissem ao discurso especializado do meio artístico e não perdessem a chance e o potencial de influenciar questões complexas e de grande interesse social – como era o caso, no projeto exemplificado, da educação pública. Sugeriu, portanto, que fosse mantida uma certa ambiguidade de sentido e significado das ações desenvolvidas. E considerava que o sucesso ou fracasso de tais práticas artísticas deveria se pautar pela ética e senso prático relacionados ao domínio social a que se referissem.

Kaprow via a arte como um instrumento social com uma dimensão política, como um jogo que não apenas fazia parte da vida, mas que era a própria vida. Juntamente com Robert Watts (1923-1988) e George Brecht (1926-2008) – artistas que como ele participaram das ações do grupo *Fluxus* – chegou a propor a instalação de um laboratório experimental, baseado em práticas científicas e industriais, cuja proposta seria produzir arte⁹⁸.

⁹⁸ BIRD; WEBSTER, 2001, p.39.

Como é possível notar, as décadas de 50, 60 e 70 do século XX radicalizaram a tendência, que já existia no modernismo, de dissolução da arte na vida e da vida na arte. Tudo (corpo, ambiente, tecnologia, natureza) ficou passível de ser percebido, tocado e alterado pela arte; assim como a mais natural das ações tornou-se passível de ser elevada à categoria de arte. Entrou em cena o entendimento da **arte como evento, como acontecimento**. Para se referir a tal “tipo” de manifestação artística, Kaprow utilizava o termo *“lifelike art”*, que pode ser traduzido como **“arte como-a-vida”**⁹⁹, e considerava que a vida comum realizada como arte seria capaz de tornar o cotidiano poético, ainda que esse “tipo” de arte pudesse ser considerado uma “não-arte” ou uma “an-arte”. Se para causar uma revolução no modo de se pensar, ver e fazer arte, no início do século XX Duchamp¹⁰⁰ (1887-1968) “elevou” objetos cotidianos à categoria de obra de arte (que ficaram conhecidos como *ready-mades*), pelo mesmo motivo Kaprow agora propunha que a cena artística “descesse” às ações cotidianas (que, de certa forma, podem ser entendidas como *ready-made performances* ou *ready-made activities*)¹⁰¹.

Podemos considerar, ainda, que propostas como as de Kaprow estejam na origem do caráter processual que encontramos nas práticas artísticas atuais, já que passaram a considerar mais importante o processo vivenciado na busca de se alcançar um objetivo que o próprio objetivo ou produto final, o que sobrepõe o sentido causal e ritual da arte ao papel que o objeto de arte possui como vetor de um mercado de luxo.

Joseph Beuys e “o organismo social como obra de arte”

Também no contexto *Fluxus*, porém com uma postura mais ativista e um tanto mística, e trabalhando a partir de um repertório muito próprio, o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) via a arte como elemento fundamental no processo de (re)organização social. E como outros artistas de sua época, priorizava o processo de criação das obras e a atuação política à produção de objetos que pudessem ser consumidos pelo mercado.

⁹⁹ (KAPROW, 1986). Este texto foi também reimpresso como parte integrante do livro *Essays on the Blurring of Art and Life* (KELLEY, 2003).

¹⁰⁰ Marcel Duchamp – artista francês que iniciou sua produção artística como pintor mas revolucionou a História da Arte ao propor os *ready-mades*, peças “abre-alas” de uma concepção de arte não retiniana, livre de qualquer preceito ou corrente estilística, que, valendo-se de trocadilhos, inquiria o público sobre a condição e os significados possíveis de um objeto de arte.

¹⁰¹ Ainda que o objetivo não fosse simplesmente expor o cotidiano para pensar a arte de uma outra maneira, mas antes, partindo já de uma visão mais ampla da arte, perceber e pensar o cotidiano de uma outra maneira.

Sua ligação ao *Fluxus* se deu no *Festum Fluxorum*¹⁰² de Düsseldorf, em 1963, onde apresentou *performances* (que ele preferia chamar de “*Aktioner!*”¹⁰³) que, apesar de construídas a partir de objetos do cotidiano, apresentavam um caráter menos banal e mais ritual, se comparadas às dos outros *fluxuartistas*. Não que ele menosprezasse o banal, muito pelo contrário, ele o reverenciava já que, em sua obra, “as minúcias essenciais se escondem nas dobras e cantos da banalidade do cotidiano”.¹⁰⁴ Apenas **enxergava o sagrado no banal, nas práticas e relações do dia-a-dia, e o alçava a uma outra dimensão**. Aliás, de um modo geral, sua produção artística partia de suas experiências pessoais, consideradas também sagradas e transformadoras. Para Beuys, a atividade criativa deveria passar necessariamente pela experiência pessoal, o que fazia de toda pessoa um artista em potencial. Em suas próprias palavras:

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, **eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano**, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem.¹⁰⁵

A criatividade não é monopólio das artes. [...] Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que **cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade** tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio... A nossa ideia cultural é muitas vezes redutora. O dilema dos museus e das instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim [...]. **O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência.**¹⁰⁶

Esta, portanto, a concepção ampliada de arte cultivada por Beuys, relacionada à expansão do domínio estético para além dos limites do meio artístico-cultural especializado. Seu propósito era trabalhar a arte como totalidade da vida. Ele acreditava, inclusive, que a estrutura política e social poderia ser transformada a partir da arte. Para tanto, atuava de maneira didática e ativista. Quando atuou como professor na *Academia Estatal de Arte de Düsseldorf* assumiu a postura de admitir em suas aulas alunos reprovados no exame de admissão, o que, juntamente com outras práticas, acabou lhe rendendo sua expulsão da instituição. Em resposta, fundou a *Universidade Livre Internacional para a Criatividade e*

¹⁰² Os *Festum Fluxorum* foram os “concertos” organizados pelo *Fluxus*, que se iniciaram em Wiesbaden, na Alemanha, e se estenderam por outras cidades, como Düsseldorf, Copenhague, Paris, Amsterdã e Nice.

¹⁰³ Em alemão, *aktion* = ação; *aktionen* = ações.

¹⁰⁴ ARRUDA, 2010, p.36.

¹⁰⁵ BEUYS, 1993, p.110. (grifos nossos)

¹⁰⁶ (BEUYS *apud* RODRIGUES, 2001, p.12). Entrevista concedida a Franz Hak, em 1979. (grifos nossos)

*Pesquisas Interdisciplinares*¹⁰⁷, em 1973, com a proposta de agregar pessoas de diversas nacionalidades, a fim de possibilitar trocas entre diferentes culturas, e promover discussões sobre questões ambientais, políticas e sociais, contribuindo para o desenvolvimento da democracia e da solidariedade, enquanto, paralelamente, o espaço recebia vários eventos artísticos internacionais.

Beuys conectava liberdade, igualdade e fraternidade (que podem ser entendidos como sinônimo de "revolução") à economia e à criatividade (que pode ser entendida como "potência produtiva individual livre"). Considerava que a mais-valia nasce da criatividade humana. E, portanto, diferentemente de Marx, dizia que a revolução deve nascer não do sistema produtivo, mas do pensamento, da arte e da ciência. E sendo a liberdade necessária a qualquer movimento revolucionário, e a arte vista como modelo de liberdade, logo, a revolução responsável pela transformação social passaria obrigatoriamente pela arte. Como os situacionistas e Kaprow, Beuys também via na arte o sentido lúdico que proporciona a liberdade do jogo e é responsável pelo desenvolvimento da criatividade (ideia fundamentada no pensamento do filósofo alemão Schiller), tanto que afirmava que:

Somente a arte, isto é, a **arte concebida ao mesmo tempo como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação**, é capaz de nos libertar e de nos conduzir rumo a uma sociedade alternativa.¹⁰⁸

Em sua conferência intitulada *A revolução somos nós*¹⁰⁹, de 1972, Beuys traçou o percurso da evolução do pensamento científico ocidental, que teria se iniciado com o desenvolvimento do método analítico, com Platão, orientando-se para o conhecimento objetivo das condições terrenas, em oposição aos conhecimentos místicos e ligados à tradição. Tal pensamento científico, baseado na razão e na lógica, se por um lado teria favorecido a emancipação do pensamento individualizado, permitindo ao homem tornar-se um sujeito político, capaz de autodeterminar-se, por outro teria evoluído para um conceito de ciência positivista, atomista e materialista, que se aplica muito bem à evolução industrial e tecnológica e lida mal com as questões psicológicas e sociológicas. A liberdade trazida por esta evolução do conhecimento teria tido mais incidência sobre a ciência do que sobre a espiritualidade (ou sobre os meios de que nos valemos comumente para trabalhá-la – as religiões). Beuys considerou que, por consequência, o conceito positivista de ciência que um

¹⁰⁷ Vale notar que várias ideias apresentadas por Beuys (como as perspectivas da "arte como totalidade da vida" e de que "cada homem é um artista") foram inspiradas na filosofia antroposófica de Rudolf Steiner, que foi responsável também pelo movimento das *Escolas Livres Waldorf*, que pretendia uma formação que integrasse a atividade artística como elemento essencial do programa curricular. (RODRIGUES, 2001, p.12)

¹⁰⁸ BEUYS *apud* MACIEL, 2002. (grifo nosso)

¹⁰⁹ *La rivoluzione siamo noi*. Conferência pronunciada por Beuys no Palazzo Taverna, em Roma, e publicada em *Incontri Internazionali d'Arte*, em 12 de abril de 1972. (BEUYS [1972], 2009, p. 300-324)

dia foi revolucionário, que chegou a permitir o desenvolvimento de um pensamento positivista burguês que foi capaz de livrar a sociedade do regime feudal, permitindo que mais indivíduos se apoderassem da cultura, tendo maior acesso e participação nos processos criativos, no momento atual impedia o desenvolvimento da sociologia – assim como o pensamento burguês impedia a expansão do processo revolucionário. E o sistema capitalista, buscando instrumentalizar o conceito de ciência e criar tecnocratas para atender aos seus interesses, contribuía para o processo de alienação de um ser humano “privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de autodeterminação”. Citando diretamente Beuys:

Mantenho desde o início a opinião de que o conceito positivista burguês de ciência não pode representar um método prático para o desenvolvimento da sociologia, de que **somente na arte e através da arte pode-se encontrar um instrumento e um método de realização e de desenvolvimento.**

A arte repropõe, portanto, o problema da criatividade total.

A revolução pode nascer apenas da liberdade do homem.

Pode nascer apenas de **um novo modo de pensar**, pois **somente as novas ideias podem levar à realização de uma nova realidade.**

[...] a criatividade é parte da renda nacional de um país.¹¹⁰

Em sua opinião, o caminho prático para se alcançar “uma nova realidade” passava pelo sistema escolar-educativo e por uma “tomada de consciência coletiva” para que as pessoas deixassem de sustentar o sistema político vigente. Beuys não trabalhava com o conceito de classes, mas com o conceito de homem, e defendia a ideia de que o povo deveria exercer plenamente seu direito de co-gestão e autodeterminação, eliminando seus representantes vinculados a partidos políticos, já que a “ditadura dos partidos” estaria preocupada apenas em advogar em causa própria e seria responsável por sustentar o sistema capitalista. Para a concretização de uma democracia real, em que o poder fosse realmente do povo, Beuys propunha a implantação da “Democracia Direta” – uma forma direta de participação. Como ele dizia: “[...] não acredito mais nas velhas formas, mas acredito nas formas em geral e estou disposto a crer em novas formas”¹¹¹. E para esclarecer as pessoas sobre suas ideias, criou uma organização e estabeleceu um escritório em Düsseldorf.

É importante ressaltar que, de acordo com as palavras do próprio Beuys, o objetivo da [sua] arte não era derrubar o Estado, mas afetar todas as áreas da vida.¹¹² Embora ele considerasse que:

¹¹⁰ BEUYS, 1972 *in* FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 318. (grifos nossos)

¹¹¹ *Ibidem*, p.324.

¹¹² BEUYS; SCHWARZE, 1972 *in* BISHOP, 2006, p.121-122.

[...] **as intenções políticas reais futuras precisam ser artísticas. Isto significa que elas precisam se originar da criatividade humana**, da liberdade individual do homem. Por esta razão eu lido principalmente com o problema da educação, com o aspecto pedagógico. Este é um modelo de liberdade, um revolucionário modelo de liberdade. Ele começa com o pensamento humano e com a educação do homem nesta área de liberdade.¹¹³

E passaria, ainda, pela liberdade de imprensa, pelo livre acesso à televisão e por um sistema educacional independente da influência do Estado, até chegar à reestruturação da economia de modo que ela atendesse a todos e não a uma minoria. Para Beuys, **“esta é a conexão. E isto é o que eu entendo como arte”**.¹¹⁴

Beuys trabalhou, também, para restabelecer a unidade entre cultura, civilização e vida natural. Foi o responsável, por exemplo, por fundar o *Movimento Verde* na Alemanha, fazendo da prática política uma prática artística. Uma de suas ações mais significativas, acompanhada de um discurso que articulava mitologia, antropologia e ecologia, foi o plantio, em caráter colaborativo, de sete mil carvalhos espalhados pela cidade durante a *Documenta de Kassel*¹¹⁵, em 1982, na Alemanha, com a proposta de promover uma simbiose ou, pelo menos, uma coexistência entre homem e natureza. A empreitada demorou cinco anos para ser concluída, sendo a última árvore plantada pelo filho de Beuys, em 1987, no primeiro aniversário da morte do artista¹¹⁶. Esta prática coletiva, que encarnou a ideia de se criar com os outros e para os outros, representa (juntamente com a *Universidade Livre*, com a *Organização para a Democracia Direta* e com o *Movimento Verde*) o que ele chamava de **“escultura social”** ou **“plástica social”**, que seriam **práticas estratégicas e exemplares, capazes de sensibilizar, de mobilizar energias e vontades, e de revelar o potencial da arte e da criatividade humana de transformar o mundo**.



FIGURAS 34, 35, 36 e 37 – 7.000 Oaks (7.000 Carvalhos) – (1982-1987) – obra colaborativa de Beuys, proposta para a *Documenta 7*, em Kassel, na Alemanha, que consistiu no plantio de 7.000 árvores espalhadas pela cidade, cada uma emparelhada com uma coluna de basalto. Conectada à ideia de transformação ambiental e social, localmente a ação também simbolizou o processo de renovação pelo qual a cidade passou depois de ser devastada durante a II Guerra. Para Beuys, cada árvore era um monumento vivo, um elemento de crescimento e regeneração, e trazia em si o conceito de tempo. A relação de proporção entre as duas partes do monumento (árvore e pedra) nunca era a mesma. Uma proposta que situa a arte próxima à vida e dentro de um corpo social futuro. Uma *performance* permanente.

Fonte: FIG. 34 – Disponível em: <<http://cidadeemexposicao.blogspot.com/2010/12/el-celler-de-can-roca.html>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

¹¹³ BEUYS; SCHWARZE, 1972 in BISHOP, 2006, p.124. (tradução e grifos nossos)

¹¹⁴ *Ibidem*, p.124. (tradução e grifos nossos)

¹¹⁵ Uma das maiores exposições de arte contemporânea do mundo, que acontece na cidade de Kassel, na Alemanha.

¹¹⁶ O trabalho foi repetido em homenagem a Beuys em várias partes do mundo, como Berlim e Nova York.



Fonte: FIGs. 35, 36 e 37 – Disponíveis em: <<http://gerryco23.wordpress.com/2010/12/13/7000-oaks/>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

Com sua obra, Beuys estabelecia confrontos que geravam reflexões e reclamavam igualmente uma compreensão do espírito. Questionado, certa vez, por uma pessoa que visitava o *Escritório para a Democracia Direta* se aquilo era arte, respondeu: **“Um tipo especial de arte. Pode-se pensar com ela”**.¹¹⁷ Seu propósito, semelhante ao de Mondrian no período pós-Primeira Guerra, era contribuir para a evolução espiritual do homem e para a (re)aproximação entre arte e vida, que teriam ficado prejudicadas pelo processo de racionalização e produção industrial vivido pela sociedade, que teria imposto “a separação entre a produção de bens materiais e a produção de si”¹¹⁸, resultando em uma totalidade corrompida. Ele procurava, portanto, através de sua arte, contribuir para que as pessoas se liberassem de suas alienações. E acreditava que este deveria ser o papel ativo da arte e do artista na sociedade.

Em um texto de 1973, *I am searching for field character*¹¹⁹, Beuys reúne várias de suas ideias e apresenta uma nova perspectiva artística e social, quando diz que

Somente sob a condição de um **alargamento radical das definições** será possível para a arte e para as atividades relacionadas à arte fornecer provas de que **a arte é agora a única força evolucionária-revolucionária**. Somente a arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que continua a vacilar ao longo da linha da morte: dismantelar a fim de construir um **ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE**.

Esta disciplina mais moderna da arte – a **Escultura Social/Arquitetura Social** – somente alcançará fruição **quando toda pessoa viva se tornar um criador, um escultor ou arquiteto do organismo social**. Somente então a insistência na participação da ação artística proposta pelo *Fluxus* e pelo *Happening* será atendida; somente então a democracia será plenamente realizada. **Apenas uma concepção de arte revolucionada neste nível pode se transformar em uma força politicamente produtiva, percorrendo cada pessoa e modelando a história.** [...]

¹¹⁷ BEUYS; SCHWARZE, 1972 in BISHOP, 2006, p.122.

¹¹⁸ FORNACIARI, 2009.

¹¹⁹ (BEUYS, 1973 in BISHOP, 2006, p.125-126). Este texto também faz parte das seguintes publicações: TISDALL, Carline. **Art into Society, Society into Art**. London: Institute of Contemporary Art, 1974, p.48; e KUONI, Carin (Ed.). **Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America**. New York: Four Walls Eight Windows, 1990, p. 21-23.

TODO SER HUMANO É UM ARTISTA que – a partir do seu estado de liberdade – a posição de liberdade que ele experimenta em primeira mão – aprende a determinar outras posições na **OBRA DE ARTE TOTAL DA FUTURA ORDEM SOCIAL**.¹²⁰

A capacidade de persuasão verbal, embora fosse um ponto forte da personalidade de Beuys, não lhe bastava. Ele tratava suas ideias como esculturas. E afirmava que **“determinante é a realização concreta das ideias nas ações e nas obras”**¹²¹. Pensamento que aponta para as práticas colaborativas contemporâneas, que se baseiam essencialmente em ações, fazendo das mesmas o seu próprio discurso.

O *Programa Ambiental* de Oiticica e as proposições sensoriais de Clark

O processo de transformação pelo qual a arte passou no início do século XX – que, como já mencionado, muito se deve a Marcel Duchamp e ao princípio por ele defendido de que a criação artística não dependeria de regras estabelecidas nem de habilidade manual – permitiu a abertura de um campo fértil e ilimitado de estruturas vivas, inquisidoras e dialógicas que passaram a habitar o universo das artes plásticas e performáticas. A postura do artista francês de “jogar a bola” para o público – “são os espectadores que fazem a arte”¹²² – levou o poeta e crítico Apollinaire, seu contemporâneo, à reflexão de que “talvez um artista tão liberto [...], um artista em busca de energia como Marcel Duchamp, venha a ter por tarefa reconciliar a arte com as pessoas”¹²³ (embora seja importante considerar que, na produção artística de Duchamp, apesar da importância conferida ao espectador na afirmação da obra de arte, em termos de concepção plástica e disposição física o objeto artístico ainda se encontrava de um lado e o espectador de outro – mesmo que pouco importasse o objeto enquanto tal).

Inseridos no novo contexto instaurado – que, conforme visto, permitiu o desenvolvimento da produção de artistas como Kaprow e Beuys – os artistas brasileiros Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), na década de 60, “passam a criar uma série de experiências nas quais a participação do público adquire importância vital”¹²⁴. Em suas propostas participativas, **a obra era erigida a partir da ação do público**, que acionava a vivência, necessariamente deslocado de sua antiga posição estática (ainda que pensante) diante da obra de arte.

¹²⁰ (BEUYS, 1973 in BISHOP, 2006, p.125). Tradução e grifos nossos; grafia em caixa alta do original.

¹²¹ BEUYS, 1972 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 323.

¹²² DUCHAMP *apud* RESTANY, 2002, p.7.

¹²³ MINK, 1996, p. 41.

¹²⁴ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI, 2006.

Hélio Oiticica, libertando cores e formas do suporte tradicional da pintura, com seus *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés* propôs processos artísticos inovadores, buscando a integração entre o ser humano e o espaço físico, através de uma plasticidade articulada ao envolvimento e ao movimento. Os *Penetráveis* – projetos de caráter arquitetônico, estruturas envolventes, labirintos de cor – que podiam ser percorridos pelas pessoas e se integravam ao espaço circundante, traziam a proposta de ambientes esteticamente construídos. Nas palavras de Simon Marchan, “a finalidade do *Penetrável* é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado”¹²⁵, no que se aproximaria das propostas das utopias construtivistas. Já os *Parangolés* – que enquanto definição de um artefato são capas coloridas, compostas por várias camadas de tecido, feitas para se vestir e dançar e, enquanto definição de um evento são cor e corpo em movimento, expressão viva – foram responsáveis pelo grande salto do objeto para a vivência. No *Parangolé* o corpo não é suporte para a obra, mas entra como elemento construtivo, somando-se a ela; a obra é o próprio ato da “incorporação”. Ao vestir um *Parangolé*, é como se o sujeito levasse ação para dentro do corpo e mergulhasse na cor, e a obra acontece. “Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata a fantasia.” Para Oiticica, o *Parangolé* era “a invenção da arte como invenção da vida.”¹²⁶



FIGURAS 38 e 39 – *Núcleos e Penetráveis*
 Acima: **FIGURA 38** – *Núcleo NC6* (1960/63) – pintura sobre madeira recortada (detalhe).
 Fonte: Disponível em: <<http://bethcruz.blogspot.com/2010/03/helio-oiticica-arte-e-parangoles.html>>. Acesso em: 12 mar. 2011.
 À direita: **FIGURA 39** – *Magic Square nº 5 – DeLuxe* (1977), que se encontra montado em caráter permanente no *Museu do Açude* no Rio de Janeiro e no *CACI – Centro de Arte Contemporânea Inhotim*, em Brumadinho / MG.
 Fonte: MUSEU DO AÇUDE, 2000, p.16.



¹²⁵ MARCHAN, 1974, p. 226 *apud* FAVARETTO, 1992, p. 69.

¹²⁶ FAVARETTO, 1992, p. 114.



FIGURAS 40 e 41 – *Parangolés*
Da esquerda para a direita:

FIGURA 40 – *Parangolé P4, capa 1* (1964) – lona, filó, náilon e plástico com pigmentos.

FIGURA 41 – *Parangolé 1, capa 1* (1964) – vestido por Nildo da Mangueira.

Fonte: FAVARETTO, 1992, p.109 e 112. (Acervo Projeto HO / FIG. 40 – Foto de Sérgio Zalis)

Aliás, é importante esclarecer que, para Oiticica, *Parangolé* constituía um conceito que ia muito além de uma única obra-proposição, relacionando-se à disponibilidade e à capacidade de se “estabelecer relações perceptivo-estruturais”, que passariam a um estágio “imaginativo-estrutural” para se concretizarem no que poderíamos chamar de estruturas estético-relacionais.¹²⁷

Deste modo, cada vez mais suas proposições foram se pautando na dinâmica das relações, apoiadas no entendimento do espaço como “elemento ativo”, no qual se desenvolviam ações que demandavam um tempo próprio. Oiticica explorou o ambiente em todas as suas possibilidades e em todos os níveis, como um sistema – do corpo do homem ao corpo arquitetônico e urbano. E quando passou a criar complexos que reuniam *Bóldes*¹²⁸, *Penetráveis*, *Parangolés*, *Núcleos* e *Ninhos*, os denominou “**projetos**”, como algo que considera possibilidades atuais, virtuais, potenciais e reais; eram propostas construtivas, experimentais, abertas ao público e com capacidade de desdobramentos múltiplos. É o caso de *Tropicália*, de 1967, e de *Éden*, de 1969.



FIGURA 42 – *Tropicália* (1967). Um ambiente labiríntico composto por dois *Penetráveis*: *PN2* (1966) – *Pureza é um Mito* e *PN3* (1966/1967) – *Imagético*, associados a elementos tropicais (plantas, areia, araras), poemas-objetos, capas de *parangolé* e um aparelho de televisão. Um ambiente que, segundo o seu criador, invade todos os sentidos (visão, tato, audição, olfato) e convida ao jogo e à brincadeira.

Fonte: Disponível em: <<http://pretoelilás.blogspot.com/2010/03/pureza-e-um-mito-helio-oitica-no-itaui.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

¹²⁷ As expressões entre parênteses são de autoria de Hélio Oiticica e aparecem em (OITICICA, 1986. P. 68).

¹²⁸ Os *Bóldes* trazem em si a noção de “trans-objeto”, “objeto em trânsito”, “transversalidade do objeto”. Segundo David Sperling, com eles Oiticica propunha, através de uma “associação de materiais brutos [e comuns], ativar a percepção e o retorno do sujeito às coisas mesmas” (SPERLING, 2006, p.2)



FIGURAS 43, 44 e 45 – *Éden* (1969), na *Whitechapel Gallery*, em Londres. Também um lugar para as sensações, as ações, a feitura de coisas e a construção do cosmo interior de cada um, segundo Oiticica – um *campus* experimental, um ambiente total comunitário do *Crelazer* (lazer criador; lazer-prazer-fazer).

Fontes: FIGs. 43 e 44 – (JACQUES, 2003a, p.114-115) – as imagens pertencem ao Projeto HO, sendo o crédito da FIG. 43 de Angelo Fiorini; FIG. 45 – Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/1652_tropicalia/316170_eden29.jpg>. Acesso em 18 mar. 2011.

Na definição de seu *Programa Ambiental* – que além das já mencionadas práticas artísticas que trazem o espectador para dentro da obra e situam o trabalho artístico entre as reflexões do cotidiano inclui ainda textos teóricos – Oiticica esclarece:

[...] **'ambientação'** propõe uma **manifestação total, íntegra**, do artista nas suas criações [...]. Ambiental, é para mim a **reunião indivisível de todas as modalidades em posse** do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., **e as que a cada momento surgem** na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.¹²⁹

Em decorrência desta amplitude de pensamento, como parte de suas propostas artísticas propunha a “apropriação” das coisas do mundo de um modo geral – objetos, lugares, meio ambiente –, sugerindo que, no caso de coisas não transportáveis, o público fosse chamado ao local para participar.

A comunhão entre ambiente e disponibilidade, que o artista tanto buscava, foi encontrada de maneira efetiva em sua convivência com a comunidade do Morro da Mangueira (favela carioca), onde se apropriou da força mítica do samba, da arquitetura orgânica desenvolvida com os recursos e materiais disponíveis, da organização espacial aberta e da relação social comunitária – todos elementos e características decorrentes de processos de criação coletiva. Assim como o terreiro de ensaios e o boteco eram ambientes de criação coletiva tendo o samba como elemento catalisador.

Desta sua percepção, capacidade e senso de apropriação nasceu a afirmação de que **“Museu é o mundo; é a experiência cotidiana”**¹³⁰ – que repercute fortemente nos dias

¹²⁹ OITICICA, 1966 in LAGNADO; PEDROSA, 2004, p.22. (grifos nossos). Vide texto *Posição e Programa/Programa Ambiental/Posição ética*, de 1966, na íntegra, em anexo.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, p.23.

de hoje, definindo o foco de várias práticas contemporâneas. Toda a sua produção é um exemplo irrefutável de que Oiticica via a “arte como parte do mundo; como um evento no espaço social e cultural”¹³¹ da vida e, mais do que isso, **a arte como a própria vida**. Por isto, é natural que seu *Programa Ambiental* considerasse também uma posição ética e política da arte enquanto manifestação social. E esta posição era contrária aos valores e padrões estabelecidos, apostando em atividades não repressivas de uma **arte “social-ambiental” como capaz de promover “a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros”**¹³². O que está diretamente relacionado ao conceito de antiarte defendido por Oiticica (que se aproxima dos conceitos de não-arte e an-arte definidos por Kaprow):

Anti-arte – compreensão e razão de ser do artista não mais como criador para a contemplação, mas **como um motivador para a criação** – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’. Anti-arte seria uma completação (sic) da necessidade coletiva de **uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista**. [...] **é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades creativas (sic) vitais.**¹³³

Ou seja, a arte é encarada como dispositivo capaz de propor atitudes criativas e criadoras.

Continuando com as palavras de Oiticica:

[...] **a anti-arte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa (sic) e coletividade** – há como que uma exploração de algo desconhecido: **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** [...].¹³⁴

A anti-arte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, **é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa (sic)**; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade creadora (sic). É o começo de **uma expressão coletiva.**¹³⁵

[...]: **a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real**, apesar de[o] subdesenvolvimento e caos [...]. [Só então] poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.¹³⁶

¹³¹ KOSUTH *apud* BASBAUM, 1995, p.387.

¹³² OITICICA, 1966, *op. cit.*, p.23.

¹³³ *Idem, ibidem*, p.22. (grifos nossos)

¹³⁴ *Idem, ibidem*, p.23. (grifos nossos)

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p.24. (grifos nossos)

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p.25. (grifos nossos)

E na sequência deste raciocínio, Oiticica se aproxima do pensamento do *Fluxus* e de Beuys, no que se refere a considerar que todos podem ser artistas, quando afirma:

Não quero mais separar minha experiência da vida real. [...] Criatividade é inerente a qualquer um, o artista apenas toca fogo e libera as pessoas de seus condicionamentos...¹³⁷

As ideias de Lygia Clark comungam com as de Oiticica. A artista passa das obras bidimensionais às tridimensionais até chegar às práticas de caráter processual que incluem as experiências sensoriais, extrapolando o espaço institucional rumo ao espaço social. **Ao se dar conta da totalidade do ritmo do mundo, Clark percebe um novo conceito** que não sabe exatamente como verbalizar, mas que inclui a ideia da **arte como um ritual de vivências coletivas compartilhadas e o campo da arte como um território de ligação do indivíduo com o mundo coletivo**, assim como derruba a ideia do artista como “gênio” e do trabalho de arte como “obra-objeto”. O “objeto” da arte transforma-se em “exercícios de percepção” de si mesmo, do outro, da realidade, do mundo.

Substituindo, como Hélio Oiticica, o objeto pelo ato vivencial, como foco de suas proposições artísticas, Clark propunha um contato renovado com o mundo a partir do corpo. Daí seus *Objetos Relacionais* – cuja importância não está no que eles são, mas na experiência corporal que possibilitam – e suas *Arquiteturas Biológicas* (1968-70) – organismos estruturais interativos que se oferecem aos gestos dos participantes que, por sua vez, comunitariamente, tecem um sistema biológico. E daí também a ideia do “corpo como casa”¹³⁸, como abrigo poético. Na experiência do corpo gerando sua espacialidade, **o habitar torna-se o equivalente do comunicar ou do relacionar-se.**



Da esquerda para a direita:

FIGURA 46 – *Máscara Abismo* (1968). Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.

FIGURA 47 – *Cabeça Coletiva* (1975). Estrutura feita com armação de arame e base de madeira, forrada com tecidos e composta, internamente, de pequenos compartimentos que eram preenchidos com todo tipo de coisa – de objetos a alimentos. Posteriormente era levada à rua para que tudo o que havia em seu interior fosse compartilhado com as pessoas que por ali passassem.

Fontes: FIG. 46 – Disponível em: <<http://arteparamudar.blogspot.com/2008/08/um-comentario-de-lygia-clark.html>>. Acesso em: 17 mar. 2011; FIG. 47 – Disponível em: <<http://dimensaoestetica.blogspot.com/2007/05/dimensao-esttica-por-lygia-clark.html>>. Acesso em: 27 fev. 2011.

¹³⁷ OITICICA *apud* MACIEIRA in JACQUES, 2003a, p.6. (prefácio)

¹³⁸ FUNARTE, 1980, p.37-38.



Da direita para a esquerda:

FIGURA 48 – *A casa é o corpo: labirinto* (1968). Uma instalação constituída de um grande balão plástico situado no centro de uma estrutura formada por dois compartimentos laterais e um labirinto de 8m de comprimento. Esta estrutura-ambiente foi concebida para ser penetrada pelo visitante como abrigo poético. Uma vivência sensorial e simbólica.

Fonte: Disponível em: <http://poesiaexpandida.blogspot.com/2008_11_01_archive.html>. Acesso em: 17 mar. 2011.

FIGURAS 49 e 50 – *Arquiteturas Biológicas/ Estruturas Vivas* (1969).

Fontes: FIG. 48 – Disponível em: <<http://dimensaoestetica.blogspot.com/2007/05/dimenso-esttica-por-lygia-clark.html>>. Acesso em: 27 fev. 2011; FIG. 49 – Disponível em: <<http://forademoda.wordpress.com/2008/05/14/a-arte-esta-contaminada-por-outros-desejos/>>. Acesso em: 17 mar. 2011.

O que Clark buscava era **"a constituição de um 'estado estético'"**¹³⁹. Em suas propostas é possível perceber, de maneira bastante clara, a opção pelo modo de operar que se estenderia pelas práticas artísticas contemporâneas, segundo o qual o artista, ao invés de se projetar em objetos, figuras e símbolos, passa a propor a vivência de percepções que desencadeiam processos de introjeção que, por sua vez, permitem que o sujeito se reelabore para então "devolver-se" ao mundo numa "versão revisada, ampliada e melhorada". O seu próprio motivo pessoal para fazer arte era a necessidade de elaborar-se como ser humano. Ela apostava na "recuperação do humano pela experiência comunicativa da arte"¹⁴⁰. Entretanto, diferentemente de Mondrian, para quem a possibilidade de uma vida vivida como obra de arte dependia da condição de se alcançar e viver relações de equilíbrio, inspiradas por uma estrutura formal rigidamente organizada, Clark acreditava que "o coletivo só existe na razão desta desordem de ordem prática e social"¹⁴¹, e que a existência de contradição e negação só confirma a realidade. Sua percepção da importância da interação do coletivo e da busca do sentido individual da vida inserido no "grande sentido social" transparece na afirmação de que

Já nada invento só: as invenções nascem a dois, a três, numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consigo proponho. **Divido a proposição e aceito a invenção do outro**. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade. A consciência de que não havia opção para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções se abrindo para viver a vida de várias maneiras, o espaço real onde, na dinâmica do corpo elaboro meus passos, meus gestos, o tempo real

¹³⁹ (FABBRINI, 1991, p. 103-104 *apud* BRETAS, 2007). Que é o que Alécia Bretas, em seu texto, chama de "o estado da arte sem arte".

¹⁴⁰ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI, 2006.

¹⁴¹ CLARK, 1959 *in* FERREIRA; COTRIM, 2009, p.47.

onde se manifestam coisas concretas. **A recolocação do real em termos de vida.**¹⁴²

Nesta declaração Lygia fala da morte do artista como autor e também de seu pensamento inaugural, que não se encaixava em nenhuma das opções então disponíveis, mas que ela enxergava como uma abertura para novas possibilidades de se perceber e viver o real.

Clark e Oiticica atuaram considerando a liberdade como pré-condição fundamental da arte (mesmo que isso os tenha levado, por vezes, a duvidar se o que estavam propondo cabia no universo artístico, na medida em que passava pela elaboração de novas linguagens. Lygia, que se alimentou da psicologia, da pedagogia e da terapia, chegou a questionar: "Sinto-me sem categoria, onde é meu lugar no mundo?"¹⁴³). Analisando sua postura não excludente de "indiferenciação" (termo ao qual já nos referimos em nota citada anteriormente) concluímos, mais uma vez, que **a atitude criativa está intimamente relacionada ao desfazimento das fronteiras em todos os campos**. Em suas propostas, como nunca antes havia acontecido na arte brasileira, a participação do espectador (agora acionador do processo) começou a se tornar tão importante quanto a atividade do artista.

É importante também mencionar que ambos se reuniram em torno da proposta do *Neoconcretismo* (Lygia, inclusive, fez parte do grupo que assinou o *Manifesto Neoconcreto* datado de 1959¹⁴⁴), que propunha a sobreposição da sensibilidade à razão, em oposição aos concretistas, que defendiam uma arte extremamente racionalista. Segundo o manifesto, o que mais se aproximaria da obra de arte não seria o objeto ou a máquina – tomados objetivamente –, mas um organismo vivo, com suas infinitas possibilidades relacionais. E a arte deveria falar ao homem não como um instrumento fala a uma máquina, mas como a sensibilidade fala ao corpo, permitindo ao homem apreender o mundo e nele "se derramar". Neste sentido, a ambos interessavam menos as estruturas formais de suas proposições do que o que elas poderiam proporcionar ou ativar no público em termos de questões vivenciais e possibilidades comportamentais. Sendo assim, os suportes físicos ou elementos estruturantes pensados e construídos de modo a atender a tais proposições "não são obras artísticas, mas instrumentos de sensibilização"¹⁴⁵. Funcionam como extensões do corpo, sendo responsáveis por criar novas relações com o espaço, por mobilizar o corpo do participante e por permitir e estabelecer novos modelos mentais (Celso Favaretto, em *A*

¹⁴² CLARK, 1975 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 355.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 354.

¹⁴⁴ Vide texto do *Manifesto Neoconcreto* em anexo.

¹⁴⁵ FABBRINI, 1991, p. 103-104 *apud* BRETAS, 2007.

Invenção de Hélio Oiticica, chama tais estruturas formais de **"estruturas-extensões"**¹⁴⁶, mas poderíamos também chamá-las de **"próteses estéticas"**, na medida em que estendem as possibilidades de experiência estética do indivíduo. Para a mesma ideia, Oiticica usou o conceito de "projeto", criado originalmente pelo artista Rogério Duarte).

Os dois artistas também participaram da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1967, visando apresentar a multiplicidade de experiências da vanguarda artística nacional. Entre as características de tal estado da arte brasileira, segundo texto de Hélio Oiticica¹⁴⁷, constavam: vontade construtiva geral; participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas; e ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. Neste contexto, as ideias do poeta Ferreira Gullar, referentes à participação do artista nos acontecimentos e problemas do mundo, exerceram grande influência. São suas as palavras:

[...] **compete ao artista** [...] procurar, pela participação total, **erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem**, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem [...].¹⁴⁸

Oiticica ainda acrescenta em seu texto que o que Gullar quer é que:

[...] não bastem à consciência do **artista como homem atuante** somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo **seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo)**, que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – **que o artista "participe"enfim da sua época, de seu povo.**¹⁴⁹

Esse imperativo de se articular estética com questões ético-políticas resultou na **não distinção entre programas estéticos e programas de ação, fazendo "coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte"**¹⁵⁰. Diante disso foi retomada a discussão do conceito de antiarte, apontando para a criação de novas condições experimentais focadas em proposições que permitiriam ampla

¹⁴⁶ FAVARETTO, 1992, p.104.

¹⁴⁷ OITICICA, 1967 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 154-168.

¹⁴⁸ GULLAR *apud* OITICICA, 1967 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p.164.

¹⁴⁹ *Idem, ididem*, p.165.

¹⁵⁰ FAVARETTO, 1992, p. 153.

participação popular e nas quais o artista, atuando em um âmbito criador de maior amplitude, assumiria os papéis de proponente, educador e/ou empreendedor.

Analisando um outro aspecto, qual seja a dimensão arquitetural das proposições de Oiticica e Clark, o pesquisador David Sperling, em seu texto intitulado *Corpo+Arte=Arquitetura*, identifica nas manifestações ambientais de Hélio e nas práticas sensoriais de Lygia três dimensões constitutivas da concepção de arquitetura, que seriam: dimensão ontológica – da arquitetura enquanto espaço da existência humana, lugar vivencial transformável; dimensão política – da arquitetura como espaço estruturado e aberto, espaço de convivência, de vida coletiva e de transformação ativa da realidade vivencial; e dimensão estética ou perceptiva – da arquitetura como espaço potencial de relações, capaz de promover um descondicionamento do estar no mundo.¹⁵¹ Deste modo, as proposições dos dois funcionam, ainda, “como resposta aos condicionamentos impostos pela cultura e pelo sistema da arte, e instigação à desprogramação do sujeito”¹⁵², como propunha Hundertwasser em sua *Teoria do Transautomatismo*, contra os automatismos-reflexos impostos pela sociedade. Também como Hundertwasser, Oiticica considera seu projeto artístico-social um programa *in progress*, um processo de transformação do sujeito a partir das experiências vivenciadas.

Transubstanciação: Hélio Oiticica e Lygia Clark transcenderam a forma; realizaram a passagem essencial da matéria inerte à obra de arte viva, que permite às pessoas perceber, sentir, enxergar e fazer além. Transformaram a obra de arte em evento. Suas proposições **faziam germinar “estados de invenção” no público participante, desreprimindo as pessoas e desencadeando experiências coletivas**. Neste contexto, pintura, escultura, arquitetura e expressão corporal se fundiam naturalmente, em processos pautados em experimentações sensoriais e relacionais que promoviam uma integração total entre arte, ambiente e sujeito. Transmutaram também os conceitos de tempo e de espaço; antes pré-determinados, o tempo e o espaço passaram a ser definidos livremente pelo processo vivencial do público em relação às obras-proposições.

Nas palavras de Clark, referindo-se à nova relação estabelecida entre artista e público:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência [...]. Enterramos a obra de arte como tal e **solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação.**¹⁵³

¹⁵¹ SPERLING, 2006, p.12.

¹⁵² *Ibidem*, p.2.

¹⁵³ CLARK [1968] *in* FUNARTE, 1980, p. 31. (grifo nosso)

O que vem de encontro ao que definimos como o modo de operar do artista contemporâneo, que se desenvolve em torno de uma “experiência-ação” gerada a partir de um “pensamento-ação”.

Retomando Clark:

No momento em que o artista é cada vez mais digerido por essa sociedade em dissolução, lhe resta, na medida de seus meios, **tentar inocular uma nova maneira de viver**. Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela sociedade [...]. **A única maneira para o artista [...] é tentar desencadear uma criatividade geral [...]. Sua criatividade se exprimirá no vivo**.¹⁵⁴

E passando a palavra para Oiticica:

[São os artistas que] abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de *mágica*, tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano [...].¹⁵⁵

As ideias e conceitos de Oiticica e Clark – que giram em torno de um interesse verdadeiro pelas pessoas e de uma retomada da consciência dos gestos cotidianos – estão, hoje, completamente incorporados às práticas contemporâneas que lidam com a coletividade e o princípio do compartilhamento, o que os faz precursores no âmbito da “**estética relacional**”¹⁵⁶ conceituada por Bourriaud.

APG – Artist Placement Group: a arte no governo

Fundado em 1966 por Barbara Steveni e John Latham, o britânico *APG (Artist Placement Group)* trazia uma proposta que compartilhava com Beuys o desejo de construir um “organismo social como obra de arte”. Sua ideia era colocar os artistas nas organizações governamentais, comerciais e industriais, em posições de consultoria – “não como ‘artistas em residência’, mas como participantes diretos e observadores das atividades diárias das organizações”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ CLARK *in* ROMERO, 2005. (grifo nosso)

¹⁵⁵ OITICICA [1962] *in* FERREIRA; COTRIM, 2009, p.95.

¹⁵⁶ Conceito concebido pelo curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud para se referir às práticas artísticas contemporâneas que problematizam a esfera das relações humanas, sendo processuais e/ou conviviais e/ou interativas e/ou dialógicas.

¹⁵⁷ (KESTER, 2004, p.61). “Residência artística” é quando o artista se desloca para um lugar específico (que pode ser uma instituição, uma cidade, uma comunidade), por um tempo que costuma variar de 1 a 3 meses, para

Na visão do grupo, os artistas seriam um recurso humano sub-aproveitado pela sociedade. E poderiam vir a trazer uma contribuição socialmente positiva ao lançarem seu olhar externo e inovador sobre as práticas organizacionais. Assumindo, então, a posição de consultores, teriam direito a um salário, assim como os demais funcionários da organização que os recebesse, entretanto teriam autonomia e uma espécie de “ementa aberta” para agir como e onde julgassem conveniente. Nas palavras de Roger Coward:

Para ser efetivo o artista precisa ser ‘livre’ para responder à situação em que se encontra, e então o ‘artista’ do APG tem uma COLOCAÇÃO pautada em uma EMENTA ABERTA o que é diferente de ser empregado mas também distinto de ser patrocinado. Em vez disso, **o artista do APG adentra o contexto para responder a ele e para trabalhar nele como um ‘colaborador em um empreendimento conjunto’**; e qualquer obra de arte que venha a surgir nasce dessa interação.¹⁵⁸

Esta permissão para que os artistas participassem ativamente em ambientes não-artísticos deslocava a arte para o âmbito dos processos de tomada de decisão, tirando o artista do gueto do mundo da arte e o inserindo na “vida real” da sociedade.

As negociações e acordos para a inserção dos artistas nos quadros das indústrias e departamentos governamentais eram realizados diretamente entre a direção do APG e as organizações, já que o grupo atuava fora do sistema convencional de galerias. E a colocação dos artistas (individualmente) em tais posições estratégicas e por um período de longa duração se efetivava quando ficava estabelecido que havia um interesse bilateral entre a atividade artística e a atividade governamental ou industrial ou comercial em questão.

O resultado de tais inserções e vivências consistia, quase sempre, em uma visão poética e/ou crítica das condições e situações encontradas, traduzidas em uma grande variedade de relatórios e laudos de artistas (incluindo estudos de processos de tomada de decisão), filmes, fotografias, entrevistas e instalações artísticas, muitas vezes desenvolvidos em caráter participativo e colaborativo, que permitiam às pessoas enxergar seu cotidiano, seu trabalho e seu ambiente de uma outra maneira.

À dupla de artistas que concebeu originalmente a proposta do APG uniram-se Jeffrey Shaw e Barry Flanagan e, posteriormente, Stuart Brisley, Roger Coward, David Hall, Anna Ridley, Andre Dipper, Gareth Evans, Maurice Agis, Ian Breakwell, Nicholas Tresilian, Hugh Davies e Ian MacDonald Munro. E entre as posições assumidas e ações desenvolvidas pelos membros do grupo estão o *Industrial Negative Symposium*, em Londres, em 1968, que

desenvolver um trabalho artístico contextualizado (em relação ao local) ou não. Os artistas geralmente são convidados ou passam por um processo de seleção, e os trabalhos desenvolvidos são comissionados ou o artista recebe uma bolsa (apoio financeiro) para viajar e custear o projeto a ser desenvolvido.

¹⁵⁸ COWARD in WALKER, 1976, p. 166 *apud* KESTER, 2004, p. 62. (tradução e grifos nossos; termos em caixa alta no original). “Colocação”- no original: “*placement*”; “ementa aberta” – no original: “*open brief*”.

reuniu artistas e industriais (marcado pela fala do representante da *Esso Petroleum*: “Eu estou feliz em ver que o *APG* não está pedindo apoio, mas fazendo uma contribuição.”¹⁵⁹); a participação no *Between 6*, em Dusseldorf, na Alemanha, em 1970, onde o *APG* foi convidado a explicar suas iniciativas aos representantes da indústria alemã (e apresentou o princípio a partir do qual trabalha e segundo o qual “o contexto é metade do trabalho”); a exposição *Art & Economics*, na *Hayward Gallery*, em Londres, em 1971, onde uma documentação selecionada da atuação dos artistas nas indústrias foi exposta como trabalho de arte, além de terem sido promovidas entrevistas entre industriais e artistas a fim de questionar o novo papel do artista na sociedade; a negociação bem sucedida com o governo do Reino Unido para o apoio à atuação de artistas dentro das instituições governamentais, após o Conselho de Arte interromper seu apoio às ações do *APG* por considerá-las mais uma preocupação da ordem da engenharia social do que da arte, em 1972; a atuação de Latham no Gabinete Escocês, em Edimburgo, em 1975, que resultou em uma proposta insólita para os montes de resíduos industriais de xisto encontrados na região (Latham sugeriu mantê-los, sinalizá-los e iluminá-los como obras de arte); a atuação de Roger Coward no Departamento de Meio Ambiente de Birmingham, também em 1975 (que foi a primeira atuação do *APG* junto a um órgão governamental), em que o artista se mudou para a área de Small Heath com uma equipe de atores e se valeu da produção de um filme para possibilitar aos moradores responder diretamente às propostas do Departamento de Meio Ambiente; a realização de uma série de seminários em Londres, no *Royal College of Art*, no *Riverside Studios* e na *Whitechapel Gallery*, em 1977; a participação de Latham na *Documenta 6*, em Kassel, na Alemanha, a convite de Beuys, para com ele discutir a colocação do “artista em cargos governamentais”, também em 1977; a apresentação das ideias do *APG* na França, a convite da Embaixada Britânica em Paris, em 1981; e o estabelecimento de um programa piloto para a colocação de artistas junto ao *EEC (European Economic Community) Cultural Sector*, em 1985. A primeira atuação europeia do *APG* foi um projeto de segurança no trânsito com o *Nordrhein Westfalen*, em Dusseldorf, em que foi apresentada uma visão comparativa de como os acidentes aconteciam.

Aconteceram ainda atuações junto à *Esso Petroleum*, à *British Airways*, à *British Steel*, ao Departamento de Meio Ambiente e ao Departamento de Saúde e Segurança Social de Londres, à Companhia Naval *Ocean Fleets*, à *British Rail*, à *Brunei University*, à *National Coal Board*, à Unidade de Terapia Intensiva do *Clare Hall Hospital*, à *National Bus Co.* e a empresas de desenvolvimento.

¹⁵⁹ STEVENI; LATHAM, 2002. (tradução nossa)



Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 51 – *Kunst als Soziale Strategie (A arte como estratégia social* – Bonn, 1977). Reunião de discussão entre os artistas do APG e o governo alemão.

FIGURA 52 – John Latham e Joseph Beuys no *Kunstverein (Sociedade Artística)*, em Bonn, na Alemanha.

FIGURA 53 – Os membros do APG na Documenta 6, em Kassel, na Alemanha (1977).

FIGURA 54 – *Five Sisters (Cinco Irmãs, 1976)*. O artista John Latham no depósito de xisto do qual se apropriou, criando esculturas processuais monumentais que propõem a paisagem como arte conceitual.

Fonte: *Tate/O+I*.

Imagens disponíveis em: <<http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/bstevani/index.php>>. Acesso em: 30 nov. 2010.

A justificativa de Latham para a importância da presença de artistas nos vários setores organizacionais se baseava na alegação de que os administradores convencionais do governo e da indústria teriam dificuldade em lidar com as implicações de longo prazo de suas ações, tendendo a buscar soluções de curto prazo, apoiadas em um tempo-base extremamente limitado e voltadas para a prática da acumulação de capital. Isto estaria relacionado ao sistema de contabilidade do mercado, que mede o progresso social apenas em termos de riqueza monetária, e o sucesso ou fracasso de uma política de acordo com sua rentabilidade. Sendo assim, seria necessário um modelo de análise que fosse mais crítico e prolongado, e que levasse em conta as consequências de longo prazo das decisões políticas e econômicas sobre a qualidade de vida das pessoas.

Como Kaprow, Latham acreditava que desenvolvimentos cruciais demandam períodos de dedicação e trabalho mais extensos. E julgava que os artistas tinham tanto um pensamento imaginativo quanto uma noção de tempo expandida, sendo habilidosos em considerar o tempo de duração de um processo (o que viria do entendimento de **arte como evento** – que se pauta em acontecimentos da vida cotidiana e se destina a transformar a

percepção e consciência de mundo das pessoas – e do movimento de deslocamento que deixava para trás uma arte expressionista em direção a uma **arte da implementação**). Nas palavras de Roger Coward, o artista seria “um tipo de pessoa, mais que um produtor de imagens”; uma pessoa “atenta e consciente dos processos e estruturas, que é capaz de cruzar categorias entre áreas de conhecimento tão bem quanto entre práticas artísticas”¹⁶⁰. E, no pensamento de Latham, o artista constituiria “uma terceira força – nem administrativa, nem força de trabalho; nem de esquerda, nem de direita”¹⁶¹.

Seja como for, ainda que os artistas sejam considerados geralmente uma espécie de “especialistas intelectuais”, a visão do *APG* de uma forma de percepção crítica derivada da estética e concretizada através de consultorias e colaborações transdisciplinares representa um caminho fértil para as práticas artísticas processuais e dialógicas. Para então nomear os artistas engajados em tais propostas, dispostos a trazer modos completamente alternativos de se enxergar e pensar as coisas e os processos, capazes de se colocar “incidentalmente” em várias posições e situações e influenciar efetiva e positivamente as organizações, Latham cunhou o termo “**incidental persons**”.

Em 1989 o *APG* foi reconstituído e renomeado como *O+I (Organisation and Imagination)*, passando a descrever-se como uma consultoria artística independente internacional e um corpo de pesquisa, que tem em seu quadro de diretores e entre seus membros e consultores especialistas que incluem artistas proeminentes, funcionários públicos, políticos, cientistas e acadêmicos de várias disciplinas. Já como *O+I* foi convidado para o *Southwark Education Research Project* por autoridades da área de Educação de Londres para juntos considerarem o papel da arte contemporânea em relação ao aprendizado e à reestruturação educacional, no mesmo ano de 1989. E em 1990 e 1991, respectivamente, Barbara Steveni estabeleceu uma rede européia para recolocar o artista em processos de tomada de decisão do governo, comércio e academia, no encontro inaugural da *ELIA (European League of Institutes of the Arts)*, em Amsterdã, e implementou o programa *Erasmus Art in Context*, no *London Institute*, em colaboração com colegas da Noruega, Espanha e Holanda.

O *APG* (hoje *O+I*) foi pioneiro no conceito contemporâneo de arte inserida em um contexto social, realizando experiências radicais neste sentido. E teve uma grande visibilidade no exterior, particularmente na Alemanha. O que contribui para um recente e crescente reconhecimento de sua importância como precursor e estímulo aos muitos

¹⁶⁰ COWARD in WALKER, 1976, p. 166 *apud* KESTER, 2004, p. 62.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 207.

programas de residência artística e práticas artísticas comunitárias que hoje vigoram, sobretudo na Grã-Bretanha (embora o *APG* sempre tenha preferido lidar com questões sociais e políticas por meio de engajamentos que se estendem por longos períodos, sendo avesso a propostas em que os “artistas caem de pára-quadras em zonas problemáticas”¹⁶²).

Suas ações constituem parte importante da história da arte conceitual, passando por “um investimento ativista, performático, relacional e simbólico em contextos específicos, a fim de fazer render algum sentido”¹⁶³, além de levantarem uma série de questões sobre como a ação do artista pode ser mais efetiva, palpável e crítica.

Helen e Newton Harrison: diálogos ambientais

Trilhando também um caminho caçado em práticas processuais dialógicas e em uma noção de tempo crítica, a dupla de artistas Helen e Newton Harrison, radicada nos Estados Unidos, vem lidando, desde a década de 1970, com questões ecológicas de regiões específicas a partir de um método de trabalho que eles denominam “*conversational drift*”¹⁶⁴ (que julgamos poder traduzir como “conversa à deriva”).

Essa forma de diálogo aberto, baseada na “**escuta ativa**” do local, passa por uma discussão pública envolvendo ativistas ambientais, artistas, cientistas, historiadores, botânicos, ornitólogos, biólogos, arquitetos paisagistas, urbanistas, políticos e todas as pessoas relacionadas com o contexto em questão, atravessando diversas fronteiras disciplinares. Como desta multiplicidade de perspectivas resulta uma simultaneidade de forças e vozes operando na conversa, a ideia da “conversa à deriva” é deixar todo mundo livre para lidar com todas as informações colocadas, aumentando as chances de se vislumbrar uma solução até mesmo entre duas ou mais ideias que se apresentem, à primeira vista, como opostas. Poderíamos dizer que se trata de um somatório de “**interação dialógica**” com “pensamento dialético”, como parte de um processo colaborativo.

A crítica Eleanor Heartney, em *Ecopolitics/Ecopoetry (Ecopolítica/ Ecopoesia)*¹⁶⁵, refere-se ao trabalho dos Harrison como “conversa ambiental curativa”, na medida em que ele congrega pessoas de diferentes visões e transpõe interesses particulares em prol da causa ecológica e do desenvolvimento comunitário. O casal de artistas acredita que somente ultrapassando os limites e conceitos das áreas científicas especializadas e os interesses de

¹⁶² STEVENI, 2004.

¹⁶³ Palavras de Stéphane Huchet em troca de e-mails conosco em 22-23 mar. 2011.

¹⁶⁴ KESTER, 2004, p. 64.

¹⁶⁵ In: FELSHIN, 1995, p.162-165.

grupos específicos é possível confrontar o amplo horizonte das causas dos problemas ambientais.

Deste modo, no desenvolvimento de seus projetos – que incluem recuperação de bacias hidrográficas, renovação urbana, questões relacionadas à agricultura, às florestas e à sustentabilidade – os Harrison realizam um extenso e meticuloso mapeamento das regiões que precisam ser trabalhadas, a fim de enxergá-las e entendê-las como totalidade integrada. A primeira pergunta que fazem é: “Quão grande é aqui?”¹⁶⁶ (podendo o “aqui” ser tanto uma esquina quanto um sub-continente). E seguem no levantamento e diagnóstico tanto dos processos ambientais quanto das intervenções humanas, realizando um cruzamento de dados científicos com informações oriundas da experiência coletiva. Só então são apresentadas, sob a forma de imagens poéticas e contação de histórias, as propostas de transformações em larga escala – metaforicamente, córregos e lagoas interconectados viram um “colar de esmeraldas”, e cinturões verdes ganham a forma de “dragões”, facilitando o entendimento das questões de ordem técnica por parte de todos os envolvidos. A ideia é que a compreensão e a criação de novos espaços se dêem, primeiramente, na imaginação das pessoas e, depois, na vida real cotidiana. E, não por acaso, as soluções apresentadas pelos artistas, mas construídas coletivamente, costumam contemplar todas as particularidades do local, diferentemente das propostas que partem de especialistas de uma única área de atuação.



FIGURA 55 – *The Lagoon Cycle* (1974-1984). Projeto que lida com o frágil ecossistema das lagoas de estuário, onde água doce e água salgada se encontram e se misturam. A partir de uma “historinha” com personagens que, simbolicamente, representavam a degradação ambiental (como o efeito estufa) e a tentativa de sobrevivência (como um caranguejo) foram estabelecidas as bases filosóficas para o argumento ecológico que conduziria os trabalhos. A conclusão falava da necessidade de se reorientar a consciência a partir da consideração de dados cada vez mais abrangentes e integrados. Uma obra-estudo com mais de 50 peças, que foi exposta no Johnson Museum da Cornell University e no Los Angeles County Museum of Art, registrada em catálogo, com ensaios de Carter Ratcliff e Michel de Certeau.



FIGURA 56 – *Green Heart of Holland* (1994-1995). Foto: Instalação em Gouda, na Holanda. Uma reflexão sobre o “Coração Verde da Holanda”, grande área verde que ocupa o centro de um anel formado por várias cidades como Amsterdã, Roterdã, Utrecht e outras. Um trabalho desenvolvido a pedido do Conselho Cultural da Holanda do Sul visando resgatar o significado, a identidade e a importância de tal área, considerando questões urbanas, ecológicas e comunitárias. Os conceitos desenvolvidos por este trabalho tornaram-se parte do plano de governo do Ministério do Meio Ambiente holandês.

Fonte: Disponíveis em: <<http://theharrisonstudio.net/>>. Acesso em: 23 mar. 2011.

¹⁶⁶ No original: *How big is here?* Disponível em: <<http://theharrisonstudio.net/>>. Acesso: 24 mar. 2011.

FIGURA 57 – *California Wash* (1989-1996).

Projeto desenvolvido na Praia de Santa Mônica, na Califórnia. Um trabalho narrativo que esculpe a paisagem. Um jardim-memorial que traça paisagisticamente o antigo caminho das águas que foi engolido pela urbanização e substituído pela captação de águas pluviais. Um projeto que atendeu a questões de acessibilidade e colocou em evidência a presença de um emissário submarino, a ponto de, sob pressão pública, o governo municipal providenciar um sistema de purificação de efluentes.

Fonte: Disponível em: <<http://theharrisonstudio.net/>>. Acesso em: 23 mar. 2011.



Assim como os artistas do *APG*, Helen e Newton Harrison trabalham com a **"imaginação espacial"** e a **"imaginação temporal"**. A primeira permite apreender e representar as interações e interconexões entre forças visíveis e invisíveis de qualquer sistema (social, ambiental); e a segunda permite prever o impacto de processos humanos e ambientais sobre tais sistemas (que é a própria "noção de tempo expandida" de Latham)¹⁶⁷. Por esta maneira mais profunda de enxergar os problemas, ambos preferem engajamentos de longo prazo com as propostas e lugares com os quais se envolvem. E pelo fato de seu trabalho acontecer sempre em resposta a um convite para se engajarem na situação de um determinado lugar, os Harrison se consideram, ao mesmo tempo, convidados, colaboradores e também empreendedores, cujo cliente é o próprio ambiente.

Em decorrência da demanda de trabalho e da necessidade de promoverem a formação de equipes colaborativas em várias localidades, os artistas criaram, no início dos anos 90, *The Harrison Studio – Helen Mayer Harrison and Newton Harrison, Environmental & Ecological Artists*, que se ramifica em ações espalhadas pelo mundo.

Ver, pensar, ouvir, falar, pesquisar, mobilizar pessoas, enxergar o todo e além, propor soluções. Através de sua metodologia de trabalho os Harrison conseguem implementar práticas e "reenquadrar o significado e o potencial de um determinado lugar", o que chega a resultar em "concretas mudanças na política de uso do solo"¹⁶⁸. A estética dialógica mostra-se, portanto, intimamente relacionada a uma nova noção de tempo, a uma visão holística da realidade e a uma análise crítica das relações em todos os âmbitos, favorecendo o desenvolvimento de práticas artísticas interacionistas e intervencionistas capazes de produzir resultados mais sensíveis e duradouros.

¹⁶⁷ KESTER, 2004, p. 66.

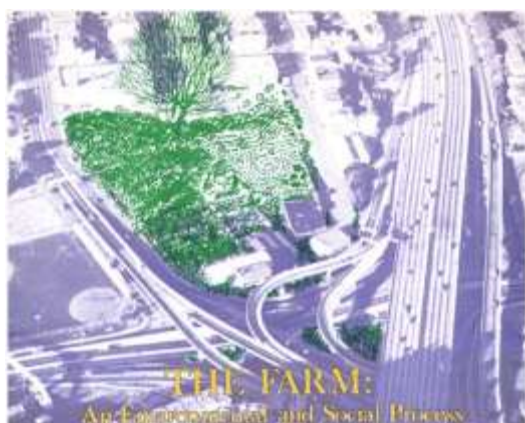
¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 65.

Bonnie Sherk: arte em escala de vida

O interesse da artista estadunidense Bonnie Ora Sherk em articular natureza e espaço urbano e em chamar a atenção para questões de ordem ambiental está presente em performances e intervenções urbanas que datam desde o início da década de 1970. Suas ações desta época passam pela instalação de si mesma em áreas de depósito de detritos em regiões movimentadas da cidade, tendo o tráfego ao seu redor, e pela instalação de “parques portáteis” em ruas e viadutos de São Francisco – montados com grama, palmeiras, mesas de piquenique e até animais, como vacas, chamando a atenção de motoristas e pedestres.

Entretanto, seus pequenos “oásis temporários” deram lugar, em 1974, ao projeto *Crossroads Community (The Farm)*, que assim como algumas intervenções do APG e dos Harrison, pode ser considerado uma espécie de “escultura ambiental” ou “*performance ambiental*”, ainda que o trabalho dos três vá muito além do que estas expressões podem comportar – são trabalhos de arte em escala de vida ambiental e social. No caso de Sherk trata-se de um projeto permanente e contínuo voltado, essencialmente, para a aproximação entre público/cidade/natureza e entre cotidiano/cultura/ecologia, como resultado de um fazer artístico caracterizado, ao mesmo tempo, como intervenção urbana e prática social.

O projeto foi desenvolvido em uma área adjacente a um entrelaçamento de rodovias, transformando um espaço físico árido e abandonado em parque cultural-ecológico da cidade. Através de um processo de trabalho colaborativo, que reuniu pessoas de diferentes áreas, *The Farm* deu origem a um complexo constituído por “cidade-fazenda”, parque com jardins, e programas comunitários com atividades voltadas para a arte e para a educação ambiental, abrigando, inclusive, a sede de uma pré-escola estadual. Como um modelo de microcosmo da natureza, o espaço congrega pessoas, animais e plantas e permite o acompanhamento de ciclos de vida.



FIGURAS 58, 59 e 60 – *Crossroads Community (The Farm)* - (desde 1974).

Prática artística processual, ambiental e social.

Ao lado:

FIGURA 58 – Estudo de implantação de *The Farm*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.alivinglibrary.org/book1/p7.html>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

Na página seguinte:

À esquerda: **FIGURA 59** – A área do projeto em 1974, antes da implantação de *The Farm*.

À direita: **FIGURA 60** – *The Farm* em 1983.

Fonte: Disponíveis em: <<http://www.alivinglibrary.org/farmbeforeafter.html>>. Acesso em: 14 fev. 2011.



Talvez o termo mais adequado para definir *The Farm* seja "**living art**" ("arte viva"). Afinal, trata-se de vida vivida e construída cotidianamente, segundo o princípio de interdependência que rege seres e nutre sistemas.

Como responsável por tal empreendimento, a artista atua também como arquiteta, ambientalista, planejadora, educadora, pensadora crítica, advogada pública e jardineira. Sua ambiciosa e bem sucedida iniciativa de "arte ecológica" propõe a utilização de todos os recursos disponíveis no local (humanos, econômicos, históricos, ecológicos, tecnológicos e estéticos) e a fusão da arte com todas as outras áreas, atividades e funções.

Nos últimos anos, as ideias que deram origem a *The Farm* se expandiram. E Sherk se associou a outros profissionais para criar um projeto interativo e baseado na diversidade em todos os âmbitos: *Living Library* – cuja proposta é a instalação de laboratórios públicos de aprendizagem experiencial capazes de demonstrar as interconexões existentes entre os sistemas biológico, cultural e tecnológico; uma "biblioteca viva" interativa, global, capaz de integrar as pessoas em redes de comunicação que favoreçam o nascimento de proposições e soluções criativas, curativas e práticas que tragam transformações positivas para as vidas das pessoas.

Nas palavras de Constance Lewallen, curador do Berkeley Art Museum:

Sherk é uma visionária prática cujo trabalho cruza as fronteiras entre arte, paisagem, design, planejamento educacional/social/ecológico e desenvolvimento econômico. Seu futuro ideal inclui uma rede tecnologicamente conectada de comunidades ecológica, local e culturalmente sensíveis.¹⁶⁹

Um exemplo são os trabalhos de revitalização de áreas urbanas degradadas que Sherk desenvolve com a colaboração de alunos de diversas escolas, já que reclamar espaços que considera "desertos urbanos" ainda é uma das questões centrais de suas propostas

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://www.alivinglibrary.org>>. Acesso em: 14 fev. 2011. (tradução nossa)

artísticas. E entre as máximas que guiam seu pensamento, encontramos a essência de suas práticas:

Incorpore matemática, ciência, história, linguagens artísticas, arte e tecnologia, e traga tudo isso para a vida.

Experiencie todas as interconexões entre pessoas, lugares, ecologias e fenômenos.

A experiência é tudo. Escolha um lugar. Aprenda tudo sobre ele: passado, presente e futuro.¹⁷⁰

Neste sentido, *Living Library* é um conceito; um sistema holístico e uma concepção estética. Todo mundo e tudo no mundo compõe a biblioteca viva da diversidade. Conectando fragmentos, fazemos as coisas inteiras. Segundo Sherk, a *Living Library* é também um *Think Park* – um ambiente para nos fazer pensar, sentir e ser mais empáticos –, e uma *Life Frame* – que enquadra a vida para que possamos percebê-la, vê-la e experienciá-la melhor¹⁷¹.



FIGURA 61 – *Living Library* – *Think Park* – *Life Frame*

Esquema de sistemas interconectados visando a criação, a manutenção e a comunicação. (desenho e colagem de Bonnie Sherk)

Fonte: Disponível em: <<http://alivinglibrary.org/treeentrance.html>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

¹⁷⁰ Disponível em: <<http://www.alivinglibrary.org>>. Acesso em: 14 fev. 2011. (tradução nossa)

¹⁷¹ *Idem*.

Reunir, pensar e agir. Esta é a base das proposições artísticas de Bonnie Sherk. Como também dos Harrison e dos artistas do *APG*.

Estes três últimos exemplos tratam de propostas artísticas que se desenvolvem em tempo real, na vida real, no mundo real, e de artistas que permanecem atuantes ainda nos dias de hoje. O pensamento artístico que já os movia há décadas atrás e os continua movendo é totalmente afinado com as questões do mundo contemporâneo. São práticas artísticas colaborativas de ontem e de hoje.

Num meio indefinido, entre o que Kaprow chamou de “não-arte”, “antiarte”, “arte-arte” ou “an-arte”, ou diferentemente de tudo isso, além das várias referências citadas houve uma série de exposições, eventos, programas, movimentos e práticas que operaram no sentido de proporcionar ou discutir a aproximação entre arte e vida.

Na Europa e nos Estados Unidos, nos anos 50 e 60, foram criadas instituições governamentais culturais, como a *National Endowment for the Arts (NEA)*, com o objetivo de desenvolver programas de arte. Entre eles, o *Art in Public Places Program* promoveu a revitalização de espaços públicos, a instalação de obras de arte em áreas públicas, até chegar às propostas *site-specific* de obras produzidas especificamente para um determinado lugar e contexto. Nos anos 70 e 80, a *NEA* propôs novos modelos colaborativos, reunindo artistas, *designers*, arquitetos, paisagistas, administradores e representantes da sociedade civil em torno das propostas de intervenção pública. E, nos 90, foram desenvolvidas atividades que estimulavam o envolvimento da comunidade.

Também nos Estados Unidos, o Programa *City Sites: Artists and Urban Strategies*, patrocinado pelo *California College of Arts and Crafts*, em 1989, convidou artistas para desenvolverem trabalhos junto a comunidades e suas questões particulares. As propostas, de caráter pedagógico, político e socialmente comprometido, deram origem a um novo gênero de arte pública, discutido no simpósio *Mapping the Terrain: New Genre in Public Art*, que propôs novas bases críticas para um novo fazer artístico.

No Brasil, nos idos das décadas de 1960 e 1970, foram criados os *Ateliês Coletivos*, os *CPCs (Centros Populares de Cultura)* e o *MCP (Movimento de Cultura Popular)*, que buscaram promover uma maior conscientização política e social a partir do potencial dialético das linguagens artísticas, sendo movimentos através dos quais o meio intelectual e artístico

tentava “levar a arte ao povo”. Também aconteceram os *Domingos de Criação*, organizados pelo crítico e curador Frederico Moraes, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre janeiro e julho de 1971, cuja intenção era oferecer novas formas de lazer criativo para a população, que se reunia em torno da arte em um espaço público.

Outras manifestações, voltadas para a cidade como suporte, fizeram os artistas saírem de seus ateliês e buscar uma articulação com o coletivo e o urbano. Foi o caso do evento *Do corpo à terra*, organizado em 1970, também por Frederico Moraes, no Parque Municipal de Belo Horizonte, em articulação com a exposição *Objeto e Participação*, que aconteceu no Palácio das Artes.

Na Europa, exposições como *When attitudes become form – works – concepts – processes – situation – information*, que aconteceu em Berna, na Suíça, em 1969, com curadoria de Harald Szeemann, buscaram expandir, definitivamente, o objeto e o raio de ação do trabalho artístico. Na Alemanha, a quinta edição da *Documenta de Kassel*, em 1972, foi marcada pela posição do mesmo curador Harald Szeemann que estabeleceu, pela primeira vez, uma questão central como lema: *Questionamento da realidade – Os mundos da imagem hoje*. Tal proposta trouxe para a exposição obras que exploravam o *kitsch*, a propaganda, a ficção científica, além de *performances* que, a partir de então, fizeram com que a **“arte como evento”** se tornasse uma constante nas edições posteriores, situando ações artísticas fora dos limites institucionais do museu. Um exemplo da *Documenta 5* foi a instalação viva de Beuys – *Bureau for Direct Democracy*¹⁷² – na qual o artista passou os 100 dias da exposição discutindo com os visitantes sobre a sua proposta de “Democracia Direta”. O convite a Beuys para esta mostra teve justamente o intuito de tornar conhecida a sua **concepção expandida de arte**. Na ocasião, o artista promoveu encontros relacionais gerados por sua abordagem ativista.

Diante de todas as referências apresentadas é possível observar que os discursos se assemelham em muitos aspectos, embora se diferenciem em alguns outros.

Se na segunda metade do século XIX, William Morris sonhava com a “arte como parte da vida cotidiana de todos os membros da sociedade e a considerava inseparável da criação de uma ordem social igualitária”, a proposta comunista dos construtivistas-produtivistas, no início do século XX, queria isso e mais um pouco; queria uma “arte como pesquisa

¹⁷² Uma réplica de seu escritório em Düsseldorf.

tecnológica em estética e arquitetura, cujos 'achados' [...] seriam aplicados a serviço do progresso da sociedade"¹⁷³. Se a *Bauhaus* de Gropius e o Neoplasticismo de Mondrian acreditavam no poder da arte como capaz de gerar o "ser humano total" ou "homem integral", os situacionistas, em meados do século XX, acreditavam que se tornando um "construtor de situações" o homem também estaria no caminho para se tornar um "homem integral". E como tais situações deveriam ser construídas no espaço cotidiano e urbano, a "arte integral" se realizaria no âmbito do urbanismo, universo de todas as relações.

Se por um lado alguns movimentos viam na participação dos artistas nos meios de produção um caminho para se alcançar um ambiente físico e social de melhor qualidade estética, garantindo maior satisfação, bem-estar e liberdade ao homem, por outro, grupos como os dadaístas acreditavam que a qualidade estética não estaria nos ambientes, mas nas possibilidades descondicionadas de relação entre as pessoas e o mundo que as cerca; tanto que sua proposta incluía a não obrigação de se produzir a obra de arte, considerando mais importante "**produzir-se**", encarando a arte simplesmente como "sinal de existência"¹⁷⁴. O que podemos considerar uma aproximação do discurso e prática situacionistas, segundo os quais a intenção era explorar o potencial de cada um, levando o espectador à ação, despertando sua capacidade de romper com a alienação reinante e subverter a própria vida, através de situações que permitissem a criação e multiplicação de objetos e sujeitos poéticos. Na proposta situacionista, a "construção de situações" era para ser vivida por seus próprios construtores, ou seja, o público deveria ser o "vivenciador" do processo.

Ainda podemos perceber a evolução do pensamento que nos leva de "um ambiente 'condicionado' ou capaz de nos 'oferecer condições de'" para "um ambiente 'descondicionante' ou capaz de nos 'abrir possibilidades para'". Isso acontece, por exemplo, quando comparamos a fala de Semper ao dizer que "a casa se torna a construção das condições de vida" (ele fala em "condições"), com a fala de Frank Lloyd Wright ao dizer que "a casa não deve condicionar a existência, mas permitir o contato com a realidade para que o homem se realize" (ele fala então em "possibilidades" de contato e realização – ultrapassando o limite das "condições"). Visão que também encontramos em Hélio Oiticica e Lygia Clark, cujas experiências arquiteturais resultantes de práticas vivenciais e em práticas processuais consideram a arquitetura não como espaço condicionante e limitador, mas como espaço de relações em construção permanente. Análise que poderíamos complementar com a fala de Gropius, quando ele diz que "projetar o espaço é projetar a existência, e vice-versa" (onde estaria considerando "condições" e prevendo "possibilidades"). Podemos

¹⁷³ BRADLEY; ESCHE, 2007, p.12-13.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.353 e 356.

lembrar, ainda, que o próprio Ruskin, que influenciou Morris e o Movimento *Arts & Crafts*, sonhava com a reinstauração de um olhar fundador que, segundo seu ponto de vista, seria possível através de um descondicionamento da percepção e de uma maior integração com a natureza.

Diante do exposto, diríamos que as práticas colaborativas processuais e contextualizadas trafegam pelas duas vias – pela da qualidade estética do ambiente e pela da qualidade estética das relações –, posto que, comumente, resultam em ambientes físicos e sociais esteticamente construídos, alcançados a partir de práticas artísticas e processos descondicionantes (entendendo-se “processos descondicionantes” como ações, exercícios ou jogos perceptivos que permitem ou favorecem a substituição do “olhar comum” por um “novo olhar” sobre as coisas do mundo, o quê, por sua vez, é capaz de gerar novas relações e possibilidades de intervenção). Aí a arte configurada enquanto vivência e processo existencial, como base para uma sociedade melhor e, conseqüentemente, para um mundo melhor.

Observando um outro grupo de referências, temos que *Fluxus*, o artista alemão Joseph Beuys e o brasileiro Hélio Oiticica atuavam a partir do princípio de que “toda e qualquer pessoa é artista” e, portanto, desenvolviam propostas que eliminavam “os binômios estanques artista-criador/espectador-receptor”¹⁷⁵, na medida em que envolviam o público no processo criativo através de sua participação direta ou da recepção ativa. Além disso, fazia parte do pensamento de todos eles, e também do pensamento de Kaprow, a ideia de unir experiência artística e vida real.

Outra ideia comum a vários de nossos nomes-referência é a da arte como uma estrutura orgânica, um “organismo vivo”, que aparece em Lloyd Wright, em Hundertwasser, em Beuys, em Oiticica, em Lygia Clark e também nos processos propostos pelos artistas do APG, pelos Harrison e por Bonnie Sherk. Neste entendimento da arte como um complexo sistema de relações, poderíamos dizer que as instalações, os *environments*, as *performances*, os *happenings*, e, por fim, as práticas colaborativas e a *community-based art*, traçam um percurso que segue num crescendo em termos de integração dos vários tipos de manifestações artísticas, das várias linguagens, de envolvimento do público e de compreensão do conceito de arte, numa atualização do que seria a “obra de arte total” (em referência a isto, vale ainda mencionar que Ferreira Gullar chamou a atenção para o sentido de “obra de arte total” que possuíam as escolas de samba, uma vez que integram dança, ritmo e música à plasticidade da cor e das formas dos figurinos e alegorias, ao que

¹⁷⁵ CLARK, 1980, p. 24 *apud* SPERLING, 2006, p.7.

acrescentaríamos o fato de serem fruto de um trabalho coletivo, comunitário, que valoriza o patrimônio das comunidades e contribui para o seu desenvolvimento).

Amparadas em experiências estéticas cada vez mais potentes, capazes de desafiar percepções convencionais e sistemas de conhecimento pré-existentes, as práticas artísticas foram adquirindo mais valor como ideia e como potencial para a realização de transformações de ordem social e espacial. Sua dimensão política é, portanto, evidente. O que nos faz concordar com Stéphane Huchet quando coloca em seu texto *A "elasticidade" da arte para com a política: breves bases históricas e críticas* que é válida a ideia enunciada por Jacques Rancière, de que:

A arte é política por sua capacidade interna de propor reconfigurações do sensível, do legível e do dizível.¹⁷⁶

Ainda que tal politicidade se torne claramente visível no caso das práticas artísticas colaborativas contemporâneas, através de manifestações externas que transbordam muitas vezes para o universo da vida prática cotidiana.

As reconfigurações do que se sente, do que se lê, do que se diz e do que se entende, às quais se refere Rancière, são novos modos de se sentir, de se perceber, de se ver, de se ler e de se falar do mundo. E é neste sentido que a arte é considerada uma forma de **"resistência ativa"**, porque não se entrega ao estabelecido e está sempre disposta a propor o novo. Daí nascem pensamentos e ações que permitem às pessoas uma melhor e mais consciente experiência da vida. Tal ideia nos remete também ao termo *"Ashoka"*¹⁷⁷, de origem hindu, que significa "ausência ativa de tristeza".

Mas o que queremos destacar como relevante é mesmo que os movimentos e artistas mencionados **acreditavam que a arte era insubstituível como processo de experiência e indispensável no desenvolvimento de qualquer sistema de conhecimento ou pensamento**, o que, portanto, incluía a discussão sobre sua função no contexto sócio-cultural e sobre sua relação com as outras atividades como meio de garantir sua fruição pela sociedade.¹⁷⁸ Nas propostas de todos eles, de uma forma ou de outra, existia a intenção de se colocar a arte como parte da vida, como elemento integrante de seu processo de construção.

¹⁷⁶ HUCHET, 2010.

¹⁷⁷ *ASHOKA* é o nome de uma organização internacional que apoia o desenvolvimento de projetos de empreendedores sociais.

¹⁷⁸ ARGAN, 1992, p.182.

E ainda que muitas das propostas apresentadas sejam da ordem das ideias utópicas, buscou-se vivê-las. E elas deram origem a estilos de vida e/ou a obras concretas. Talvez o erro de algumas tenha sido pretenderem-se proposições de ordem universal – queriam “gramáticas universais”, “sensações universais”, “ideologias tratadas como verdade única e absoluta”, “acordos para uma ação unificada de pensamentos revolucionários”, e assim por diante. Seja como for, o conjunto de práticas e ideias ora exposto serve de abre-alas para chegarmos ao pensamento que rege as práticas artísticas colaborativas que ressurgiram com força no início da década de 1990. Práticas que floresceram apostando no desenvolvimento de propostas locais que se realizam em microuniversos geográficos, sociais, políticos e culturais, configurando microutopias mais facilmente atingíveis, passíveis de serem realizadas e continuadas, além de serem propostas que se colocam, em primeira instância, como “**experiência-ação**” e não como manifesto ou discurso teórico.

No texto *Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui)*¹⁷⁹, de Nicolas Bourriaud, encontramos uma das reflexões que melhor captam o espírito que anima as práticas artísticas colaborativas contemporâneas:

[...] **a ação política mais eficaz para o artista é mostrar o que pode ser feito com o que nos é dado.** Não significa a esperança em uma revolução, mas **a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou “naturais”**: “Eis o que nós temos. O que podemos fazer?” Com esse espírito, podemos efetivamente mudar as coisas de uma maneira muito mais radical.¹⁸⁰

Passamos, então, dos projetos “utópicos” das vanguardas modernas às microutopias que estão se tornando possíveis e reais através das práticas de *community-based art*.

¹⁷⁹ *O que é um artista (hoje)*. Tradução nossa.

¹⁸⁰ BOURRIAUD, 2002 *apud* BARBOSA [trad.], 2003, p.78.

2 A DIMENSÃO ESTÉTICA DE QUESTÕES COTIDIANAS: PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS CONTEMPORÂNEAS

[...] encarar e aceitar essa falibilidade, essa tortuosidade, é fundamental [...]. [...] precisamos combater uma certa cegueira que nos assola.¹⁸¹

Adriano Mattos Corrêa

O que me inspira é a vida e suas múltiplas alegrias e aflições, a fé, a dúvida, a rotina maravilhosa, o cotidiano.¹⁸²

Adélia Prado

Em consequência da trajetória que vimos seguindo, é fácil perceber que a partir dos situacionistas a arte começou a se desvencilhar de seu caráter de mercadoria. O objeto de arte foi se desmaterializando, se volatizando, sendo substituído por ideias e conceitos que se traduzem através de situações, ações, reflexões e vivências, até chegarmos às práticas artísticas colaborativas atuais, onde o significado do fazer artístico já se encontra totalmente deslocado do objeto para as contingências do contexto em que se opera. Mesmo quando a atividade gera um produto final, **a arte aqui é o processo**, baseado na interação (intersubjetiva, física, perceptual, estética, temporal), não o produto. Sobretudo quando se trata de práticas de *community-based art*, que são aquelas que incluem a participação do público (uma comunidade específica) na realização e, por vezes, até mesmo, na conceituação do trabalho, e, não raro, respondem a questões relacionadas a grupos excluídos e causas políticas, trabalhando a valorização de identidades pessoais e espaciais, bem como investigando e cultivando particularidades locais e as articulando a contextos mais amplos. Deste modo, os trabalhos ocupam ou transformam espaços físicos públicos e privados, infiltram-se em espaços da mídia e se desenvolvem a partir da colaboração com outras várias disciplinas, gerando novos conhecimentos, soluções e possibilidades. Tais propostas, que se pautam na experiência estética vivenciada no espaço do mundo real, atuam no sentido de alargar o território da arte, gerando formas de atuação e estruturas para além de seus limites autorreferenciais e institucionais. Assim como potencializam a percepção que as pessoas têm de seu cotidiano, possibilitando-lhes estabelecer novas relações, enxergar novos horizontes e criar novas realidades, para muito além das condições

¹⁸¹ CORRÊA in CANÇADO et al., 2008, p.248.

¹⁸² PRADO, 2006, p.42.

estabelecidas. São práticas conceituais inseridas nas ações do dia-a-dia. São **“conceitos de existência”**¹⁸³ que promovem uma “dilatação do ser no mundo”¹⁸⁴.

Como dizia Lygia Clark, agora “o homem entra como temática, sendo objeto de si mesmo e do outro”¹⁸⁵; ao que Sperling acrescenta: **“o sujeito, na ação mesma do viver, é o ser criador e o próprio ‘objeto’ da arte”**¹⁸⁶.

A vida tornou-se matéria-prima da arte e a arte tornou-se uma postura diante da vida. O que faz com que a vivência de processos complexos pautados em relacionamentos sócio-políticos e em intervenções concretas, capazes de transformar hábitos, de reconhecer e reutilizar espaços, de articular relações, seja encarada como ação criativa. “Convivência” torna-se “palavra-ação” chave. Lembrando que ainda que o nosso foco sejam as reconfigurações sociais e espaciais, é importante considerar que tudo começa no humano, na postura e nas ações, em nível individual e coletivo. E não por acaso as práticas artísticas que aparecem enumeradas agora são apresentadas pelo nome do projeto que desenvolvem, não pelo nome do artista – é que o que importa aqui é, sobretudo, a ação.

Em virtude da expansão de limites e da indefinição de “especificidades artísticas” em meio aos quais operam, essas práticas vão “na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte”¹⁸⁷, até porquê abrem mão da raridade e exclusividade do objeto em prol da valorização das relações e ambientes referentes ao ordinário, ao comum e ao coletivo. Agora, as atitudes é que são naturalmente raras, no sentido de especiais, porque cuidadosas, e o exclusivo fica por conta da atenção ao específico de cada situação. No mais, quanto mais as ideias forem disseminadas, melhor.

A Quietude da Terra

Idealizado por France Morin, uma ex-curadora de instituições de arte norte-americanas, *A Quietude da Terra* nasceu de sua busca pela reafirmação do potencial do artista contemporâneo como catalisador de mudanças sociais positivas.¹⁸⁸ O projeto vem acontecendo desde 1996, em diferentes partes do planeta, reunindo, a cada edição, um grupo de artistas convidados a um público específico.

A proposta do *A Quietude da Terra – Vida Cotidiana, Arte Contemporânea e Projeto Axé*, que aconteceu em 1999, em Salvador, na Bahia, era juntar as experiências particulares

¹⁸³ CLARK [1975], 2009, p. 352.

¹⁸⁴ SPERLING, 2006, p.13.

¹⁸⁵ CLARK [1975], *op. cit.*, p. 350.

¹⁸⁶ SPERLING, *op. cit.*, p.4.

¹⁸⁷ FREIRE, 2006, p.8. Palavras de Cristina Freire referindo-se à arte conceitual.

¹⁸⁸ MORIN, 2000, p.28.

de vinte artistas plásticos contemporâneos nacionais e internacionais às experiências de vida dos ex-meninos de rua integrados ao Projeto Axé – organização não-governamental cujo objetivo é resgatar e “renovar” crianças excluídas, ajudando-as a se transformarem em cidadãos, através de processos de “arteducação” pautados em uma filosofia de auto-sustentação, e não de filantropia. Os artistas potencializariam as crianças – ajudando-as a entenderem a si mesmas, seu modo de lidarem com o mundo e a reencontrarem sua identidade cultural, através da prática da arte – ao mesmo tempo em que teriam a oportunidade de reavaliar a relação entre suas vidas e seus trabalhos.

E foi o que aconteceu. As crianças e jovens envolvidos no processo, apesar da pouca idade, trouxeram consigo fortes histórias de vidas difíceis, convertidas em memórias pesadas e ausência de sonhos. Os artistas chegaram trazendo sua arte e seu olhar sobre as coisas, sobre a vida e o mundo. A troca que se estabeleceu foi de uma imensa riqueza.

É válido notar que a grande maioria dos artistas tinha afinidade ou, até mesmo, uma proximidade vivencial com a questão ou tema que havia proposto para a prática artística a ser desenvolvida. Consideramos este aspecto de grande relevância por conferir uma carga simbólica maior ao processo, na medida em que o artista busca em sua memória/história um “objeto íntimo” seu e o coloca em contato com os “objetos íntimos” dos participantes/colaboradores/co-autores (no caso, as crianças).

A título de exemplo vamos descrever o processo de trabalho de dois artistas – Chen Zhen (artista chinês que vive em Paris) e Marepe (artista brasileiro, baiano) –, relacionando-os à vivência pessoal de cada um.

Chen Zhen selecionou a cidade, enquanto espaço físico e imaginário, como foco de sua proposta. Observou o contraste entre os bairros pobres e ricos da cidade de Salvador e formou, com as crianças, um escritório de urbanismo para trabalhar a ideia de cidade, arquitetura e lar. As crianças pesquisaram a história da habitação popular em sua cidade, começando com o primeiro navio negreiro e terminando com as palafitas do bairro de Alagados. Visitaram os bairros para desenvolver um conhecimento sobre o ambiente construído e sobre a materialização das relações sociais. Cada criança recebeu uma máquina fotográfica descartável para registrar detalhes de suas próprias casas a fim de que se elaborasse uma melhor compreensão de suas moradias e ambientes. Em seguida, discutiram o significado, para si próprias, de sua cidade, bairro, ruas, casas e imaginaram como seria a casa de seus sonhos. Depois de executarem vários desenhos a título de projeto, construíram suas casas com velas coloridas (nas cores dos orixás).



FIGURA 62 – *Além da Vulnerabilidade*

Conjunto de imagens que registram a proposta de Chen Zhen para *A Quietude da Terra*: trabalhar o espaço construído e a relação existencial e afetiva que estabelecemos com ele.

Fonte: MORIN, 2000, p. 106-108 e *folder*.

Chen Zhen buscou inspiração em sua própria história, na importância que seu lar, ou a ausência dele, teve em sua vida quando, por duas vezes, foi obrigado a deixá-lo: a primeira, ainda jovem, quando foi mandado para o campo para ser “reeducado” durante a Revolução Cultural, por ser considerado um intelectual burguês; a segunda, aos 30 anos, quando foi para Paris com apenas duas malas, para viver sua arte.

Podemos identificar, no processo proposto por ele, as noções de identidade, alteridade, sociedade e representação, mas também de sujeito, liberdade e ação histórica¹⁸⁹. Ele buscou fazer com que as crianças pudessem imaginar um futuro melhor e tivessem o conhecimento de que podem fazer escolhas.

Também girando em torno da vida e da paisagem cotidianas, a proposta de Marepe se intitulou *Vá e retorne nécessaire*. O artista começou apresentando imagens de trabalhos seus às crianças – esculturas e instalações em que ressalta a beleza e inventividade da cultura popular nordestina. Em seguida, mostrou-lhes imagens de pinturas e gravuras de Debret, feitas entre 1816 e 1831, registrando o cotidiano da vida brasileira. Em seguida, passeou com elas por seus bairros e lhes pediu que observassem as ações, relações e cenas da vida que se passa nas ruas, a partir do que realizariam vários desenhos. Com isso, Marepe buscou oferecer-lhes uma perspectiva mais profunda de seu cotidiano e ajudar as crianças a enxergar seu dia-a-dia através de um outro ponto de vista, dando-lhes o poder de

¹⁸⁹ PEREIRA, 2000, p.99.

criadoras e agentes da própria transformação, em contraposição à postura estática de objetos de contemplação colonialista.

Em uma segunda etapa, as crianças criaram objetos utilitários a partir de materiais reaproveitados e disponíveis (como sandálias feitas de papelão e barbante); utilizaram objetos do cotidiano como instrumentos musicais; montaram e desmontaram máquinas de fazer algodão doce. Marepe lhes falou da importância do açúcar na sociedade colonial do Brasil e despertou a curiosidade das crianças com relação a compreender como as coisas funcionam, observando o cuidado e a inventividade que os criadores colocam nos objetos mais comuns, tornando-os extraordinários.

Entendemos que num “jogo” como este, imagens, criações e construções são capazes de delinear uma identidade cultural que vai ganhando “forma” tipológica, ‘lugar’ geográfico, ‘visibilidade’ cenográfica, isto é, vai se tornando um representável”.¹⁹⁰



FIGURA 63 – *Vá e retorne nécessaire*

Conjunto de imagens que registram a proposta de Marepe para *A Quietude da Terra*: trabalhar um olhar mais aguçado e curioso sobre as coisas do cotidiano, buscando compreender sua estrutura e conhecimentos implícitos, a fim de vislumbrar possibilidades de desdobramentos futuros.

Fonte: MORIN, 2000, p. 148-149.

Dentre os demais artistas participantes, os brasileiros Rivane Neuenschwander, Alberto Pita e João Ewerton desenvolveram, respectivamente, os projetos *Quarar* – que trabalhou memória, história e afirmação de identidades a partir de objetos íntimos do cotidiano e do ato de lavar roupas; *Carrinhos de cafezinho: uma intervenção estética* – baseado nos carrinhos de café que povoam as ruas de Salvador, considerando-os enquanto meio de subsistência, de auto-expressão e identidade, para além de sua concepção

¹⁹⁰ PEREIRA, 2000, p.100.

enquanto objeto estético; e *Pacote* – que trabalhou a relação entre vestimenta, identidade e recursos disponíveis, articulados a questões de ordem social e política.

No desenvolvimento do projeto na Bahia, muitos artistas, sobretudo os estrangeiros, levaram familiares (cônjuges, filhos) que acompanharam seu trabalho durante o período de residência, o que permitiu que as crianças do Axé pudessem ver os artistas também em seu papel de pai, mãe, marido ou esposa, o que reforçou o conceito de convivência.

InSite-05

No programa *InSite*, que também trabalha com artistas contemporâneos de várias nacionalidades, a paisagem cotidiana aparece novamente como ponto de partida de práticas artísticas. Agora, tais práticas relacionam o público, o urbano e o fronteiriço, através de intervenções que se propõem a iluminar outros modelos de pertencimento à sociedade, bem como de apropriação crítica do espaço urbano, permitindo que as identidades de grupos e de espaços sejam pensadas ou repensadas. As experiências, caracteristicamente processuais, concebem situações coletivas de criação e produção de sentido que se inserem em diferentes níveis de (in)visibilidade e co-participação/co-autoria da comunidade¹⁹¹.

Na edição realizada no período compreendido entre 2003 e 2005, nomeada *InSite_05*, foram realizadas vinte e cinco intervenções na fronteira Tijuana-San Diego.

Para uma maior compreensão do processo, passamos a descrever alguns projetos.

A proposta dos artistas brasileiros Felipe Barbosa e Rosana Ricalde consistiu em cobrir a Ponte México, sobre o Rio Tijuana, com uma pintura de retângulos coloridos com os nomes dos passantes, como se fosse um tapete de boas-vindas. Neste trabalho, realizado por rotulistas de Tijuana e estudantes de arte, em colaboração com os artistas, estão presentes: a referência às pulseiras coloridas feitas em tear (com os nomes das pessoas) vendidas pelos artesãos da fronteira; o registro das pessoas que passaram por aquele lugar (e pediram para ter seus nomes pintados); a reflexão em torno do que é hospitalidade em uma região fronteiriça, onde todos são hóspedes e anfitriões em algum momento.

¹⁹¹ Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.



FIGURA 64 – *Hospitalidad.*

Conjunto de imagens referentes à proposta de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde para o *InSite_05*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.

O artista Maurycy Gomulicki, que vive entre Varsóvia e Cidade do México, valeu-se da paixão de dois grupos de pessoas por um *hobby* – o aeromodelismo – para conectar indivíduos culturalmente diferentes, dos dois lados da fronteira. No projeto *Puente Aéreo*, os aeromodelistas construíram novos modelos de aviões e realizaram um vôo espetáculo conjunto, onde os aviõezinhos faziam com liberdade aquilo que às pessoas não é permitido: atravessar a linha de fronteira. Uma experiência que articulou auto-expressão, intercâmbio cultural e a ousadia de se desafiar os limites territoriais. Em âmbito pessoal, a inspiração de Gomulicki veio da convivência com um avô apaixonado por aeromodelismo.



FIGURA 65 – *Puente Aéreo*

Conjunto de imagens referentes à proposta de Maurycy Gomulicki, em colaboração com os aeromodelistas, para o *InSite_05*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.

Javier Téllez, que se divide entre Caracas e Nova York, desenvolveu um trabalho em colaboração com pacientes psiquiátricos mexicanos. Com a proposta de discutir os limites fronteiriços, assim como Gomulicki, Téllez se inspirou na tradicional figura circense do homem-bala. Ele e seu grupo de trabalho conceberam e organizaram um evento de lançamento de um homem-bala por sobre a linha de fronteira entre o México e os Estados Unidos. Os pacientes cuidaram de todos os elementos do espetáculo: cenografia, programa de música, figurino, anúncios de mídia impressa, rádio e TV. Um processo que propôs a reflexão sobre os significados e limites das fronteiras espaciais e mentais.

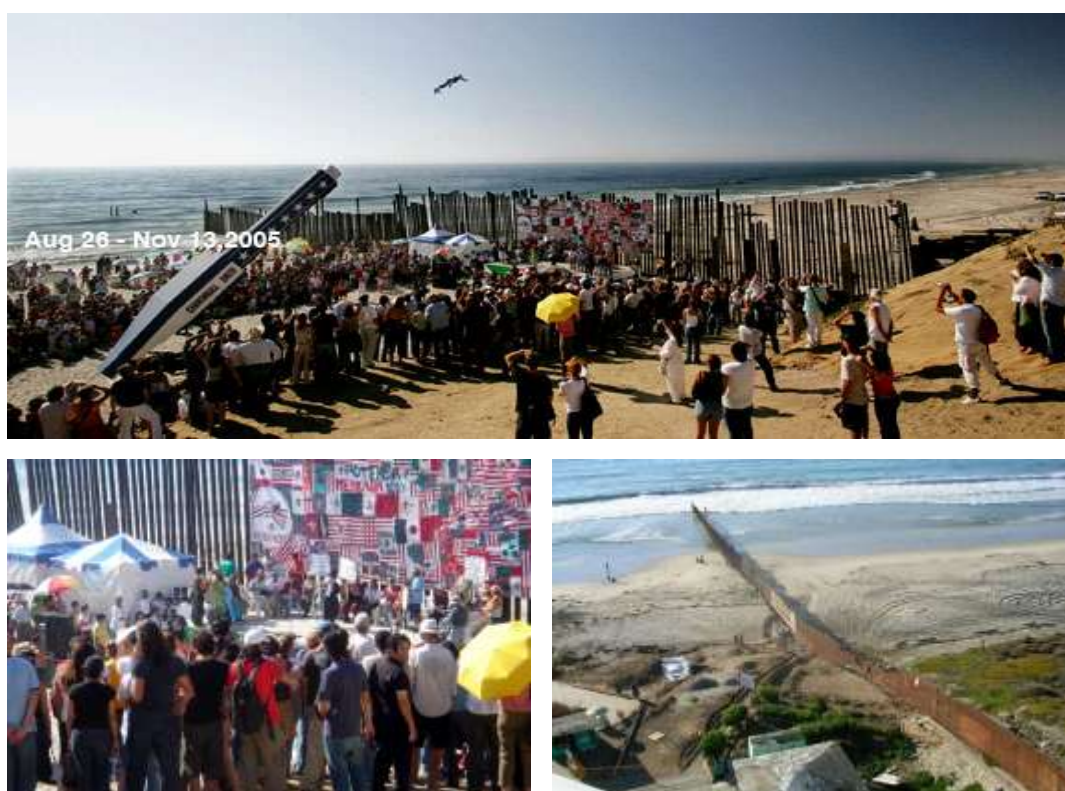


FIGURA 66 – *The Human Projectile (O Homem-bala)* ou *One flew over the void (Bala perdida)*
 Conjunto de imagens referentes à proposta de Javier Téllez, em colaboração com pacientes psiquiátricos, para o *InSite_05*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.

A dupla Thomas Glassford e José Parral desenvolveu a intervenção *Jardines de Playas de Tijuana/La Esquina*, que se pautou em uma proposta de busca de novos valores, de revitalização, de resgate e desenvolvimento de espaços comunitários, diante da situação de emergência ecológica e inexistência de programas urbanos em Tijuana. O interesse central estava em reanimar esteticamente uma área que, em seu perímetro, abrange o mar, a orla, a praça de touros e o começo do corredor turístico de praias.

Os artistas, um mexicano e um americano, se abstiveram de invadir a área com novos monumentos artísticos e culturais, buscando consolidar o próprio potencial da paisagem e o valor simbólico histórico da demarcação de limites de fronteira, nesta que foi a única intervenção permanente comissionada pelo programa *InSite_05*.

O caráter colaborativo do trabalho ficou por conta das entrevistas com os diferentes atores sociais que frequentavam a área, e das discussões e negociações que envolveram a criação dos jardins, a necessidade de se evitar a erosão crescente do terreno, a importância de se limitar a circulação de veículos e melhorar os serviços básicos.

Com esta proposta, preocupada em respeitar o entorno natural de Tijuana, os artistas esperavam estimular e influenciar novos padrões de crescimento e reordenamento urbano.



FIGURA 67 – *Jardines de Playas de Tijuana/La Esquina*
Conjunto de imagens referentes à proposta de Thomas Glassford e José Parral, para o *InSite_05*.
Fonte: Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.

Um grupo significativo de artistas desenvolveu propostas que tinham o vídeo como suporte, revelando situações e condições sociais que nos permitem entender melhor as cidades envolvidas e seus habitantes. O mexicano Itzel Martínez, por exemplo, criou o vídeo *Ciudad Recuperación*, contrapondo a visão de cidade desejável e possível dos internos de um programa voluntário de reabilitação com a visão de cidade ideal de mulheres de alto poder aquisitivo. Um trabalho sobre as possibilidades (talvez utópicas) de pertencimento em vista da realidade social encontrada. Já o argentino Antoni Muntadas propôs um projeto de intervenção televisiva chamado *On Translation: Fear/Miedo*, buscando revelar como se traduz a emoção do medo dos dois lados da fronteira, a partir de diferentes perspectivas.

Numa outra vertente, o coletivo estadunidense SIMPARCH trabalhou com comunidades informais e com uma Fundação local no desenvolvimento de um mecanismo ecológico de potabilização de água.

Os exemplos mencionados (assim como os demais que fizeram parte do programa) revelam a importância de um reconhecimento mútuo entre artistas e comunidade, que passa pelo “confronto epistemológico e vivencial”, para que as experiências sejam ativadas. São projetos que **“tratam da criação – em sentido artístico – de maneiras mais efetivas de fazer do jogo de fricção social, da negociação circunstancial de usos do espaço e de suas zonas de instabilidade, um processo que deixe aparente a estrutura de totalidade da rede”**.¹⁹²

Projeto HABITA VIDA

Articulando espaço cotidiano, interação comunitária, intervenção urbana e sustentabilidade, o *HABITA VIDA* foi concebido por nós em 1998.

Enquanto projeto de intervenção estética, artística e arquitetônica no espaço urbano, pautado em práticas desenvolvidas em caráter de colaboração, sua proposta gira em torno da revitalização de habitações populares e áreas urbanas degradadas, a partir do resgate da vitalidade cultural e do saber-fazer das comunidades, e de sua sensibilização e capacitação na utilização dos recursos disponíveis. A ideia é melhorar a qualidade da relação entre pessoas e áreas públicas e privadas, através da melhoria do aspecto sensorial e vivencial dos espaços.

O *HABITA VIDA* nasceu apoiado em algumas premissas, tais como: “cuida-se mais e melhor do espaço de que se gosta”; “aprendendo a fazer e cuidar não se tem porquê não (re)fazer e não cuidar”; “a qualidade estética do *habitat* interfere positiva ou negativamente no dia-a-dia das pessoas”; “materiais reaproveitados, alternativos e naturais podem ser bons, bonitos, baratos e duráveis” e “um ambiente habitado por pessoas com poucos recursos financeiros não precisa ser sombrio, insalubre e sem identidade”.

E por ocasião das primeiras intervenções, que aconteceram publicamente no ano 2000, alguns princípios fundamentais somaram-se às premissas:

1º) a adesão ao projeto deve ser uma livre escolha dos moradores;

¹⁹² Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 14 dez. 2006.

2º) as intervenções nas habitações devem ser definidas com a participação dos moradores e devem ser realizadas de acordo com o desejo próprio de cada família;

3º) os moradores devem participar ativa e efetivamente de todo o processo de intervenção, aprendendo a preparar e manusear os materiais utilizados em suas residências, garantindo a apropriação do conhecimento pela comunidade e a formação de multiplicadores;

4º) tanto quanto possível, devem ser aproveitados os saberes e fazeres da comunidade, em regime de troca de experiências com as tecnologias propostas pela equipe profissional.

Portanto, a partir do momento em que a proposta de realização de um processo de intervenção em determinada área é apresentada e aceita pela comunidade, são realizados levantamentos e diagnósticos físico-arquitetônicos e urbanísticos, assim como um levantamento e diagnóstico social, a fim de se obter um perfil da situação e do público local. São levantados também o histórico do bairro e os recursos sociais encontrados na comunidade, com o objetivo de considerar as referências culturais existentes e estabelecer parcerias com as demais entidades e associações atuantes junto aos moradores. Após longas conversas, discussões e estudos a respeito das possibilidades e do que cada família imagina para a sua casa e espaço de vida, são elaborados os projetos e iniciam-se as intervenções. A capacitação da comunidade se dá simultaneamente à execução das obras. E o repasse das técnicas utilizadas na qualificação e revitalização dos espaços – que sempre se baseiam na utilização de materiais alternativos, de baixo-custo e de fácil acesso, como tintas artesanais fabricadas *in situ*, reboco de cal e areia; bambu; mosaicos de cacos reaproveitáveis; ou quaisquer outros recursos disponíveis – é parte essencial do processo. A via de mão dupla se estabelece com a troca de informações sobre técnicas e materiais já utilizados pela comunidade que são resgatados e/ou aprimorados, unindo-se, deste modo, o saber científico ao saber popular. Enquanto a intervenção em cada moradia é executada de acordo com o projeto definido (pensado e criado) por cada família, as intervenções em espaços comunitários são decididas coletivamente. E quando há necessidade de reformas e obras estruturais, as mesmas são realizadas com o apoio de profissionais da construção civil, visando transformar as habitações em moradias dignas.

Apesar da aparentemente excessiva organização do pensamento e sistematização das atividades, isto é apenas um roteiro básico de reconhecimento da área em termos técnicos e uma apresentação da proposta em linhas gerais, justamente para que possamos estar liberados e abertos para nos atermos ao que realmente interessa: o fluxo da vida cotidiana da comunidade, a dinâmica de relações, e os sonhos e desejos dos moradores.



FIGURA 68 – Projeto *HABITA VIDA* (2002-2003)

Conjunto de imagens referentes a casas no Bairro Dom Bosco e no Bairro Linhares, na cidade de Juiz de Fora / MG, Brasil, antes e depois das intervenções do projeto.

Fonte: Fotos de nossa autoria (Rachel Falcão)

É importante que fique claro que não nos interessa executar um trabalho puramente técnico e que não possa ser desenvolvido em regime de compartilhamento com os moradores. A ideia deve ser não apenas abraçada, mas vivenciada pela comunidade. Em verdade, para muito além de um trabalho com especificações técnicas, está sua caracterização como prática estética, no sentido de um processo que lida com os aspectos sensíveis da vida. Por isso o *HABITA VIDA* pode ser definido como um projeto de “cuidado” com a “paisagem” cotidiana. Considerando o termo “paisagem” em toda a sua amplitude semântica: enquanto espaço interno e externo, físico, simbólico e imaginário, onde se desenvolvem as ações de todo dia; e considerando “cuidado” como a “palavrinha mágica” que talvez seja a única capaz de mudar para melhor o atual panorama natural e construído pelo homem, por articular conscientemente tecnologia e sustentabilidade, mostrando-se capaz de abrir o caminho para que sejam estabelecidas conexões entre todas as partes afetadas por um determinado projeto intervencionista.

No *HABITA VIDA* as dimensões pedagógica e política são então trabalhadas através de práticas estéticas vivenciais e convivias. A ideia é propiciar às comunidades a oportunidade de ampliar a sua percepção das coisas, dos espaços e do mundo, e influenciá-las no sentido de criar e propor soluções para os seus próprios espaços de vida. Existem atividades passíveis de serem realizadas por pessoas de todas as faixas etárias, e, ainda, a possibilidade de geração de renda a partir dos conhecimentos práticos adquiridos. Por isso o Projeto *HABITA VIDA* enxerga como extremamente positiva a articulação entre educação, capacitação e intervenção – trabalhadas segundo uma postura estética – entendendo que estas ações se fortalecem e se sustentam.



FIGURA 69 – Projeto *HABITA VIDA*

Conjunto de imagens referentes a pintura de fachadas das casas, utilizando-se tintas artesanais fabricadas no local pelos próprios moradores; confecção e aplicação de mosaicos em muros, fachadas e pisos (os desenhos são definidos em oficinas de desenho com a comunidade e os cacos são sobras de materiais diversos) - Bairro Dom Bosco e Bairro Linhares, Juiz de Fora/ MG, Brasil.

Fonte: Fotos de nossa autoria (Rachel Falcão)

Acreditamos, ainda, que as intervenções no espaço cotidiano são capazes de promover a interação entre morador e casa, e entre frequentador e espaço urbano, tornando um sensível ao outro e possibilitando um processo de construção e resgate de identidades pessoais e espaciais. Aí entram questões como apropriação e afetividade, que se mostram fundamentais para que as pessoas passem a conhecer os lugares e a se reconhecer neles; passando a (re)conhecer a si próprias através dos lugares simbólicos que habitam no mundo (aí incluída a casa/abrigo/refúgio). Nas palavras de Walter Benjamin citadas por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*:

Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos.¹⁹³

E é isso o que acontece quando o ambiente se torna visível em sua transcendência, nítida e intensamente presente aos sentidos.

É importante destacar que as intervenções realizadas nas casas não devem ser vistas como maquiagem, mas como uma questão estética e de saúde – física e psicológica –, voltada para a essência das relações cotidianas. O fato de se cuidar do lugar onde se vive,

¹⁹³ BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148.

de se ter prazer em morar em um ambiente agradável e em voltar para casa depois de um dia de trabalho não pode ser considerado uma questão menor, já que transforma positivamente a relação das pessoas com a família, o ambiente doméstico, o trabalho, e com o quê e quem está em volta. Não se trata, tampouco, de um programa assistencialista – o trabalho não é feito PARA os moradores, mas COM eles.

Enquanto projeto artístico-relacional, o HABITA VIDA trabalha o individual dentro do coletivo e o privado inserido no público, sempre buscando estabelecer diálogos mediante uma visão integral das relações (mesmo as fachadas são consideradas áreas privadas de caráter público, já que “se abrem” para as ruas). A sensibilização, conscientização, participação, capacitação e socialização das pessoas contribui para o desenvolvimento de seu auto-conhecimento e de seu potencial, permitindo-lhes valorizar a si mesmas e aos outros, bem como compreender a importância da troca e a aceitação das diferenças. E se, por um lado, as ações empreendidas revitalizam e conferem identidade aos espaços, tendo como resultado físico e palpável a transformação das moradias e da paisagem urbana (o que nos aproxima da proposta de individualização das fachadas e remodelação dos edifícios de Hundertwasser), por outro, seu resultado primordial e fundamental é a adoção de um novo modo de pensar e agir das pessoas em relação ao espaço físico e social em que vivem.

A atitude que o *Projeto HABITA VIDA* assume diante da “tortuosidade” da vida real é justificada pelo desejo de tornar “utopias” possíveis, em nome da melhoria da qualidade de vida de membros da parcela mais numerosa e, paradoxalmente, menos considerada da sociedade. Lidamos com situações reais, não com situações ideais. E consideramos a “tecnologia” em seu sentido original, que é o de ser a “reflexão sobre o fazer” (como e porquê utilizar que tipo de material e que tipo de recursos humanos), em contraposição ao limite da “técnica”, que é o domínio do “saber fazer”. Trabalhamos a partir de “invenções e violações”¹⁹⁴, porque as alternativas encontradas e utilizadas não se contentam com as soluções prontas, caras e padronizadas disponíveis no mercado, nem se limitam ao rigor e à mutabilidade de conceitos pré-definidos. Misturamos o tradicional e o novo. Acreditamos que todas as questões trabalhadas (tecnologia, conforto, sustentabilidade) devem considerar o humano, porque é a ele que irão servir. E cremos que a não consideração do homem como “ser-de-relações ilimitadas”¹⁹⁵ e o cultivo de uma visão curta e imediatista, que dificultam a percepção da relação de interdependência que existe entre todos os seres e da relação entre causa e efeito que vale para toda e qualquer ação, estejam na causa da grande maioria dos

¹⁹⁴ “Invenção e violação” e “tortuosidade” são termos utilizados por Adriano Mattos Côrrea em seu texto *11 construções de emergência*. (CORRÊA in CANÇADO et al., 2008, p. 255 e 248)

¹⁹⁵ BOFF, 2001, p. 98.

problemas que nos afligem, do ambiente familiar ao ambiente social, do ambiente construído ao ambiente natural.



FIGURA 70 – Projeto *HABITA VIDA*

Conjunto de imagens referentes à Rua Pirapora, no Bairro Bosco, em Juiz de Fora/MG, antes e depois da intervenção do projeto, em 2002-2003. Acima, símbolo gráfico do *HABITA VIDA*. Na sequência é possível verificar a qualificação, a revitalização e até mesmo a reconstrução parcial de algumas moradias; a melhoria da infra-estrutura urbana; e a construção de acessos. Fonte: Fotos de nossa autoria (Rachel Falcão). Exceto 2ª foto da 1ª imagem, de autoria de Lívia Andrade.

Operacionalmente, o *HABITA VIDA* tem se viabilizado através de parcerias entre a organização não-governamental PERMEAR – Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística –, da qual fazemos parte, e órgãos públicos das instâncias municipal e estadual. Além de contar com o apoio de convênios com instituições como universidades federais e particulares. A equipe de trabalho reúne moradores, artistas, arquitetos, urbanistas, educadores, historiadores, sociólogos, engenheiros, profissionais da construção civil e acadêmicos de artes, arquitetura e serviço social, que atuam como estagiários. Tais parcerias nos permitem a realização de um trabalho de caráter transdisciplinar, bem como agregar às intervenções obras de melhoria da infra-estrutura urbana, multiplicando, deste modo, o alcance das ações.

Nossa proposta, portanto, é no sentido de criar, colaborativamente, meios e condições para que a VIDA volte a HABITAR, de maneira mais plena, pessoas e espaços.

Em discussões com o artista plástico brasileiro Jorge Fonseca, em torno do *Projeto HABITA VIDA*, suas práticas, suas possibilidades, sua relação com o espaço de vida das pessoas, nossa convivência – como artista – com as famílias participantes do processo, nasceu o desejo, em 2004, de realizarmos um trabalho conjunto. À época, Fonseca estava à frente de uma organização não-governamental que atendia crianças em situação de

vulnerabilidade social. Por consequência, o acompanhamento das famílias das crianças fazia parte das atividades da organização e, conhecendo as condições de suas moradias, o artista nos propôs desenvolvermos o *HABITA VIDA* com tal grupo de pessoas.

O projeto não vingou por uma série de questões que não cabe aqui serem discutidas. Mas alguns anos depois, Fonseca, inspirado pela prática de processos criativos coletivos presentes no *Projeto HABITA VIDA*, desenvolveu um trabalho junto aos pacientes do *CAPS – Centro de Atenção Psicossocial* –, na cidade de Ouro Preto/MG, que consistia na confecção de um grande painel artístico coletivo no espaço físico da instituição. Da percepção do potencial da convivência entre pacientes e artista, Fonseca vislumbrou a possibilidade de uma atuação mais próxima ao espaço de vida daquelas pessoas. Em uma referência ao 'médico-da-família', que se torna quase um parente, confidente e mentor das pessoas que assiste, o artista cunhou o termo "**artista-da-família**", para designar aquele que se propõe trabalhar a dimensão estética da vida para além dos limites da arte institucionalizada e, neste caso específico, participando das atividades e do ambiente cotidiano das famílias junto às quais esteja atuando.

Projeto *Paredes Pinturas* e *JAMAC*

A arte deve ser bela e útil.¹⁹⁶

Partindo deste princípio, a artista brasileira Mônica Nador decidiu "virar a mesa" e modificar a situação que tanto a incomodava: artista de renome no cenário nacional, representante genuína da valorizada *Geração Oitenta*¹⁹⁷, ela queria que sua arte "contaminasse" um número muito maior de pessoas, o que não seria possível se continuasse restrita ao espaço elitista das galerias e museus. Resolveu, então, levar sua pintura para as ruas. Em 1998, saiu pintando paredes de casas em várias localidades do país. Nascia o projeto *Paredes Pinturas*.

Como Hundertwasser, Nador considera a beleza fundamental e funcional – por isso sua ideia de trabalhar padronagens ornamentais na decoração das paredes. Ela queria algo que fosse visualmente acessível a qualquer um, e que, ao mesmo tempo, fosse capaz de

¹⁹⁶ NADOR *in* HIRZMAN, 2000, p. D-8 e D-9.

¹⁹⁷ Grupo de artistas responsável pela retomada da pintura na década de 1980, de onde saíram alguns dos artistas brasileiros de maior prestígio no mercado internacional de arte da atualidade.

causar impacto e transformar a vida das pessoas, acreditando na “vocação curativa/balsâmica/didática da arte”¹⁹⁸.

Assim, o que, inicialmente, foi apenas uma transferência de suporte – a pintura que ela fazia sobre tela, passou a fazer sobre as paredes das casas, a fim de alcançar um público fruidor mais abrangente –, aos poucos se tornou uma proposta de forte cunho social. Mônica Nador começou a inserir os moradores e frequentadores dos espaços que receberiam as intervenções artísticas no processo de criação e execução das mesmas. Buscando inspiração no próprio universo simbólico, e em seus valores e tradições culturais, as pessoas começaram a desenhar, selecionar e pintar os motivos (figuras) de sua escolha sobre as paredes e muros de suas casas, bairros e espaços de convivência.



FIGURA 71 – *Projeto Paredes Pintadas* (desde 1996)

Conjunto de imagens referentes a (da esquerda para a direita): projeto comunitário em *Okan Odara* em Havana, Cuba (pintura baseada em motivos de pano de prato da Vila Rhodia); Mônica pintando a parede de uma casa com um morador; cozinha na Vila Rhodia, em São José dos Campos, Brasil.

Fonte: O Estado de São Paulo: *on-line*, 21.03.2000.

Além de mexer profunda e positivamente com a auto-estima das pessoas, na medida em que as valoriza, estimula e considera seu trabalho criativo, esta atitude mexe também com um dos pontos cruciais do sistema de arte vigente: a vaidosa (e valiosa) questão do artista-autor. Na proposta de Mônica (como nas demais propostas citadas no capítulo 3 até o momento), a autoria da obra passa a ser coletiva, ainda que a proposição tenha nascido do pensamento de um artista e sua execução seja coordenada por ele. (Talvez caiba se falar aqui em autoria da ideia e da sistematização das atividades a serem desenvolvidas. Mas o resultado final – produto, ação, processo ou vivência – será indubitavelmente de autoria coletiva).

O fato de Nador atuar em áreas urbanas excluídas e marginalizadas, possibilitando a experiência estética a pessoas cujo acesso ao circuito artístico e cultural é extremamente restrito e difícil – para não dizer nulo – é uma atitude política. Não por acaso, a artista

¹⁹⁸ NADOR, 2002.

idealizou e fez acontecer o *JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube* -, um projeto artístico-comunitário que explora a educação que a arte proporciona. Sabemos, por experiência própria, que quando se envereda por questões sociais, os desdobramentos são infindáveis.

A proposta do *JAMAC*, sediado em um bairro da periferia de São Paulo, para o qual Nador se mudou, envolve pintura, jardinagem, arquitetura e teoria política e é desenvolvida com a ajuda de colaboradores do meio artístico e de outras áreas de atuação. Em um galpão-sede, os moradores interessados em participar se reúnem para aprender, se informar, criar e produzir.

O crítico e historiador da arte Paulo Sérgio Duarte, classifica propostas como as de Mônica Nador de **"estética da resistência"**; resistência ao sistema de arte tal como está instituído hoje.¹⁹⁹ Para outros, esta proposta de arte transformadora está no limiar entre arte pública e assistencialismo. Duarte diz que muito do fenômeno estético e do fenômeno artístico escapa ao sistema de arte, porque se trata de uma questão que vai muito além do que o sistema "pensa" compreender.²⁰⁰ Nas palavras de Romi Crawford – curadora norte-americana e diretora do *Art Institute* de Chicago – projetos como o *JAMAC* são práticas de arte contemporânea.²⁰¹



FIGURAS 72 e 73 – *JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube* (desde 2004)

Acima:

FIGURA 72 – Conjunto de imagens referentes às atividades de arte-educação do *JAMAC*. Mônica Nador apresenta os participantes e o trabalho do *JAMAC* a Romi Crawford.

Fonte: O Estado de São Paulo (*on-line*), 21.03.2000.

Abaixo:

FIGURA 73 – Intervenções nas fachadas das casas do Bairro Jardim Santo André, na cidade de Santo André, na grande São Paulo. O trabalho aconteceu em 2009 através de uma parceria do *CDHU – Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano* com o *JAMAC* e com os moradores, como parte do Programa *São Paulo de Cara Nova*.

Fonte: Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=oZUcuUUL1gY>>. Acesso em: 18 mar. 2009.



¹⁹⁹ DUARTE *in* RIBEIRO, s/d.

²⁰⁰ *Idem.* (aspas nossas)

²⁰¹ CRAWFORD, 2006.

É possível perceber uma grande aproximação entre o *HABITA VIDA* e o *Paredes-Pinturas* que, coincidentemente, iniciaram suas intervenções na mesma época. Ambas as propostas envolvem ações que passam por um trabalho de identificação das fachadas, de paisagismo, de educação ambiental e de formação cidadã, além de serem práticas participativas e colaborativas. Entretanto, como foi dito, o *Paredes-Pinturas* nasceu pintura de ateliê e foi transportado, posteriormente, para as ruas, ganhando, aos poucos, a participação da comunidade, enquanto o *HABITA VIDA* nasceu para as ruas e para ser desenvolvido com as comunidades.

Vale notar que Mônica Nador conseguiu estabelecer um bom trânsito entre o trabalho que realiza com as comunidades das periferias e as galerias de arte do circuito comercial. Ela expõe registros fotográficos e em vídeo dos processos desenvolvidos. Também participou da edição do ano 2000 do programa *InSite* – onde passou dois meses pintando um painel num bairro periférico de Tijuana (México) – e, juntamente com o *JAMAC*, da 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2006, cujo tema foi *Como Viver Junto*.

The Land

Idealizado como um lugar para se conviver, trocar ideias e desenvolver atividades, *The Land* tem também uma motivação funcional, como podemos dizer que o têm alguns projetos do *InSite_05*, o *HABITA VIDA* e o *JAMAC* de Mônica Nador. Trata-se de um projeto colaborativo, em grande-escala e transdisciplinar, iniciado em 1998 pelo artista Rirkrit Tiravanija²⁰² e seu colega tailandês Kamin Lerdchaiprasert, na região de Chiang Mai, na Tailândia.

Embora Tiravanija prefira não rotular *The Land* como um projeto de arte – aliás, ele é avesso a definições, o que considera um costume ocidental demais – sua imagem no mundo da arte é completamente indissociável deste projeto que encerra a ideia de comunidade auto-sustentável. Em *The Land*, o tempo interno não está vinculado a expectativas externas; as coisas vão sendo feitas de acordo com as necessidades de ordem social. É um projeto orgânico. E, também, educativo e comunitário. Tiravanija diz que, neste momento:

estamos mais interessados em uma infra-estrutura sustentável do que em esculturas ao ar livre. Nós não encorajamos *earthworks* se não pudermos comer, beber ou viver deles.²⁰³

²⁰² (1961-). Artista de ascendência tailandesa, nascido na Argentina, que vive e trabalha em Nova York, Berlim e Bangcoc.

²⁰³ BISHOP; COOKE; HUYGHE; TIRAVANJA; ZITEL, 2005, p.292.

A partir desta visão, acadêmicos da universidade local cultivam arroz, que é distribuído à comunidade; Kamin Lerdchaiprasert construiu uma casa de jardineiro; o coletivo holandês *Atelier van Lieshout* projetou sistemas sanitários; a dupla suíça Peter Fishi e David Weiss desenhou um ponto de ônibus inspirado nas formas de Oscar Niemeyer; o artista Philippe Parreno, radicado na França, construiu uma “casa bateria”, capaz de captar e transmitir energia; o coletivo de arte dinamarquês *Superflex* desenvolveu conversores de biogás, que operam a partir de estrume de búfalos, entre várias outras contribuições determinadas por demandas internas do local.

Nas palavras de Tiravanija, *The Land* é:

um laboratório quando há pessoas trabalhando nela/ sobre ela, e torna-se paisagem quando não há ninguém nela. [...] conservamo-la no nível que é sustentável, sem muita manutenção ou *input*, embora esperemos um *output* máximo em termos do que ela é capaz de gerar como ideia ou modelo.²⁰⁴



FIGURAS 74, 75, 76 e 77 – *The Land* (desde 1998)

Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 74 – Rirkrit Tiravanija fazendo planos para uma área específica em *The Land*;

FIGURA 75 – o cultivo dos campos de arroz;

FIGURA 76 – a *Battery House*, do artista Philippe Parreno, coberta com folhas de plástico que seguram 20 toneladas e captam a energia produzida pela força muscular dos búfalos na água, através de um dínamo, transformando-a em eletricidade;

FIGURA 77 – Conversores de biogás desenvolvidos pelo coletivo de arte dinamarquês *Superflex* - o gás metano, obtido a partir de estrume de búfalo, é armazenado em grandes balões de forte cor laranja.

Fonte: Disponíveis em: <<http://www.thelandfoundation.org>>. Acesso em: 15 jan. 2007.

Os demais trabalhos artísticos de Rirkrit Tiravanija lidam, também, muito mais com ambientes do que com objetos, e referem-se, todos, a ações relacionadas à vida cotidiana, além de levantar questionamentos acerca do contexto social, cultural e institucional em que Tiravanija vive e trabalha, o que coloca sua produção no rol da “estética relacional”.

Global na visão e local na prática, seu trabalho preocupa-se com o intercâmbio cultural e com a coexistência em todos os níveis, adaptando-se a qualquer cultura com extrema facilidade, pois é capaz de acolher as tradições regionais de cada lugar.

²⁰⁴ Entrevista concedida por Rirkrit Tiravanija a Lisette Lagnado. (TIRAVANIJIA, 2005-2006)



FIGURA 79 – Instalação de Rirkrit Tiravanija na galeria Chantal Crousel, em Paris, em que ele concebeu um espaço em forma de loja de objetos usados para as pessoas se encontrarem e comprarem vídeos, revistas e desenhos, com renda para o projeto *The Land*.

Fonte: Disponível em: < <http://www.paris-art.com/marche-art/Rirkrit%20Tiravanija/Rirkrit%20Tiravanija/3800.html>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

FIGURA 78 – *Ponha a chaleira no fogo* – os visitantes são encorajados a interagir na instalação de Tiravanija na *Serpentine Gallery*, em Londres. Fonte: *The Guardian* (jornal inglês online), 2006. Disponível em: < <http://www.guardian.co.uk/culture/2005/jul/12/1>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

No início dos anos 90, Tiravanija ficou conhecido como “o cozinheiro do mundo da arte”, graças às suas instalações (organizadas como eventos) que envolviam o ato de cozinhar para os visitantes das galerias. Ele considera a comida como “parte da identidade de uma comunidade”, e “um meio comum, que cria as situações e as experiências de comunicação”. No já mencionado programa de residência artística *A Quietude da Terra*, de 1999, na Bahia, Tiravanija cozinhou com as crianças, trabalhando a ideia de doação através do ato de se preparar e compartilhar uma refeição.

FIGURA 80 – *Let it GO (Soltar)* – Conjunto de imagens com a proposta de Rirkrit Tiravanija para o Programa *A Quietude da Terra*. A partir de uma combinação das culinárias tailandesa e baiana foi preparada e saboreada uma refeição de forma coletiva, comparada à prática budista em que os fiéis levam comida para os monges. Depois foi realizado o ritual de construir e soltar balões, simbolizando a soltura dos problemas e a viagem para um lugar melhor. Fonte: MORIN, 2000, p. 96, 99 e encarte.



O artista chegou também a criar uma rádio-pirata e uma estação de TV-pirata em museus. E, em uma galeria de Londres, construiu uma réplica de seu apartamento de Nova York, levando as pessoas a refletirem sobre as condições e a poesia da vida cotidiana (esta instalação ficava aberta 24 horas por dia à disposição dos visitantes, que lá podiam cozinhar, se deitar na cama ou no sofá, usar o banheiro e, até, tomar banho). O texto de uma matéria do jornal inglês *The Guardian*, sobre esta exposição, questiona até que ponto a liberdade das pessoas diante de uma instalação deste tipo pode ser problemática, sem desmerecer a

obra no seu papel de discutir as relações entre o público e o privado, e entre artista, espectador e instituição. A matéria diz, ainda, que Tiravanija parece muito mais um anfitrião genial do que um artista, e que ele talvez seja melhor **sendo** artista do que **fazendo** arte.²⁰⁵ O próprio Tiravanija já disse que, talvez, seja considerado artista em função da atitude que conserva em suas abordagens, seja em relação aos trabalhos de arte ou de não-arte.

Seja como for, o fato é que sua atuação introduziu um novo paradigma de interatividade que tem influenciado profundamente as práticas artísticas atuais e os rumos da arte contemporânea mais recente. Ele defende uma outra experiência do tempo e da arte. Sua noção sempre em expansão do que constitui um trabalho de arte e sua generosa postura de focar muito mais o público do que o artista são muito parecidas com as idéias de Hélio Oiticica. A criação de ambientes e a necessidade do público entrar no trabalho e participar de fato para que a obra se efetive são semelhanças inquestionáveis entre o *Programa Ambiental* de Oiticica e as instalações de Tiravanija.

Assim como Nador, Tiravanija continua participando do circuito de arte dos museus, feiras internacionais, bienais e galerias. Também ele participou da 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo. São figuras que representam a transição entre a “antiga forma de se fazer arte” e a “nova forma de se viver a arte”, a qual induz a novos tipos de relacionamento entre artistas e instituições, e entre arte e público.

Projeto AA

O *Proyecto AA / Arte en el contexto social*, é um dos vários projetos da organização não-governamental argentina *Ala Plástica*, liderada por artistas cujo foco são os projetos de regeneração de áreas urbanas, costeiras e rurais.

O coletivo, formado por Silvina Babich, Alejandro Meitin e Rafael Santos, atua desde 1991 e trabalha a arte como estratégia social. Seu objetivo é promover a melhoria da qualidade de vida da população que habita zonas críticas, descobrindo alternativas para suas limitações através do desenvolvimento de metodologias artísticas pautadas em colaborações e na compreensão da totalidade dos sistemas.

O *Proyecto AA*, especificamente, lida com as comunidades da Bacia do Rio da Prata, próximo a Buenos Aires, que sofrem os efeitos das inundações e desastres causados pelas grandes e agressivas obras de construção de rodovias e ferrovias que desconsideram a sustentabilidade da região. Como ações interconectadas, somam-se o mapeamento espacial e cognitivo da área; a criação, em cooperação com os moradores, de instalações

²⁰⁵ SEARLE, 2005. (tradução e grifo nossos)

permanentes, que são módulos de sobrevivência para os períodos de cheia; a construção de uma rede de intercâmbio cultural global, a partir dos diversos meios de comunicação, a fim de chamar a atenção para o local e trocar informações sobre soluções possíveis; e o estreitamento de laços entre as comunidades que enfrentam o mesmo tipo de problema, para que possam compartilhar experiências e somar esforços.



FIGURAS 81, 82 e 83 – *Projecto AA* (2000)

Da esquerda para a direita:

FIGURA 81 - Imagens das condições de habitabilidade e das inundações na região da Bacia do Rio da Prata;

FIGURAS 82 – Exemplos de módulos de sobrevivência.

FIGURAS 83 – Logomarca do *Projeto AA*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.alaplastica.org.ar>>. Acesso em: 06 set. 2009.

Retomando Beuys, os artistas do *Ala Plástica* dizem que o que fazem é “escultura social” – intervenções de caráter artístico e político, desenvolvidas através de processos colaborativos. Grant Kester, em *Colaboração, Arte e Subculturas*²⁰⁶, fala em “**assemblage social**”, referindo-se ao *Projecto AA*. Cabem, ainda, as expressões “arte pública” e “arte intervencionista”.

Independente do nome, a questão a observar é que eles conectam o modo de pensar e trabalhar do artista com o desenvolvimento de projetos de natureza ambiental e social. Para tanto, se dispõem a trabalhar em regime de cooperação com outros artistas, com paisagistas, ambientalistas e com autoridades governamentais. E destacam a importância de se entender a “vocação do lugar”, a partir de uma perspectiva sócio-bio-regional.

Enfim, para o *Ala Plástica* o desafio da arte é ser capaz de catalisar as possibilidades regenerativas das comunidades.

Projetos *Nalpar* e *Pilla Gudis*

Na Índia, a artista Navjot Altaf também trabalha no viés da regeneração. Embora nas últimas três décadas tenha produzido inúmeras esculturas e vídeo-instalações endereçando

²⁰⁶ KESTER, 2006, p.11.

questões sociais, desde os anos 90 ela vem desenvolvendo projetos interativos e colaborativos em vilas rurais do país, junto a comunidades marginalizadas, como os Adivasi.

Preocupada com a situação física e a condição social desse grupo de pessoas – já que os Adivasi têm mais dificuldade de acesso à terra e à água limpa, e se sentem socialmente inferiores –, Altaf vem se empenhando no desenvolvimento de projetos capazes de resgatar e valorizar a cultura local, e também de introduzir na comunidade novos modos de ver e pensar o mundo. *Nalpar* e *Pilla Gudis* são dois exemplos; ou, talvez, dois em um, já que nasceram de forma articulada e complementar.

Nalpar refere-se às bombas d'água. O objetivo inicial da artista era trabalhar os pontos de bombas d'água manuais da região de Bastar, a fim de melhorá-los em termos de eficiência e ergonomia, visando facilitar o trabalho das mulheres e meninas. Mas Altaf percebeu que os pontos de bomba eram também pontos de encontro dos moradores, e que as crianças que acompanhavam os adultos não tinham onde brincar. Foi então que nasceu a ideia da construção dos *Pilla Gudis* (templos infantis) nas proximidades de tais lugares estratégicos.

O processo de trabalho envolvendo a elaboração e a execução dos projetos de redesenho das bombas; a eleição dos lugares para a instalação das mesmas; e a construção dos templos, foi desenvolvido em colaboração com artesãos Adivasi e com a participação de moradores, professores, estudantes e outros voluntários que, por iniciativa própria, povoaram o entorno das bombas com formas esculturais relacionadas às suas tradições culturais e espirituais. Os templos, por sua vez, foram concebidos como espaços interativos onde são desenvolvidas atividades que permitem o contato dos jovens com as tradições e com novas possibilidades de conhecimento, tendo por proposta encorajar os pequenos a pensar diferente. Todas as ações foram pensadas no sentido de fortalecer a identidade Adivasi.



FIGURA 84 – *Nalpar* (anos 2000)

Conjunto de imagens referentes ao processo de construção dos pontos de bombas d'água em vila rural povoada por comunidade Adivasi, na região da Índia central.

Fonte: Disponíveis em: <<http://3r2n.cfa.cmu.edu/groundworks/statements/navjot.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2010.

FIGURA 85 – *Pilla Gudi* (2000)

Templo infantil em Kusma, projetado por Rajkumar e construído coletivamente – feito de madeira, espelhos, barro e azulejos.

Fonte: Disponível em: <<http://www.hindu.com/thehindu/mag/2003/02/16/stories/2003021600030200.htm>>. Acesso em: 15 out. 2010.



Ataf se preocupa muito com a questão da arte como intervenção política. O que exige ações contextualizadas. Sua prática artística pode ser considerada um exercício de **“pedagogia crítica do lugar”**²⁰⁷, na medida em que busca a transformação social através da atenção às especificidades do ecossistema e das relações de poder, sintonizando ecologia e cultura. A postura da artista é contrária à política de “unidade na diversidade” do sistema educacional da Índia que, apoiado em uma visão deturpada, busca neutralizar as diferenças culturais que são responsáveis pela identidade de seu povo.

Homeless Vehicle e Abrigo paraSITE

Também projetos de cunho político, frutos da atenção do artista para com as diversas e adversas realidades que compõem o mundo em que vivemos, *Homeless Vehicle* e *Abrigo paraSITE* discutem a questão dos moradores de rua.

Homeless Vehicle, criado pelo artista polonês Krzysztof Wodiczko em 1988, a partir de entrevistas realizadas com moradores do Tompkins Square Park, nasceu em resposta a um momento novaiorquino marcado pelo despejo em massa e por processos de gentrificação. Muita gente foi morar nas ruas. E Wodiczko começou a reparar que as pessoas que viviam em tais condições precisavam carregar sempre consigo todos os seus pertences, valendo-se, por vezes, de carrinhos de supermercado ou de grandes sacos, como os de correio. Isto sem falar na prática permanente de coleta de materiais recicláveis, visando algum retorno financeiro.

Considerando as referências, as demandas e as necessidades, Wodiczko projetou e construiu um carrinho que é, ao mesmo tempo, meio de transporte de coisas, dormitório, abrigo e lavatório: no compartimento inferior cabem objetos diversos – de cobertores a comida, de roupas a latas e garrafas; o compartimento superior, que pode carregar coisas

²⁰⁷ GRUENEWALD, 2003.

diversas durante o dia, desdobra-se em três partes e vira um local onde é possível dormir; e a ponta dianteira transforma-se em uma bacia-lavatório. A aparência *high-tech* do carrinho contrasta com a situação que ele denuncia, que é a de pessoas que vivem sem o básico.



FIGURAS 86 e 87 – *Homeless Vehicle* (1988-1989)

À esquerda:

FIGURA 86 - Desenho para o *Homeless Vehicle* feito por Krzysztof Wodiczko em 1988.

Fonte: Cortesia do artista e da *Galerie Lelong*. In: FINKELPEARL, 2000. P. 340.

À direita:

FIGURA 87 - O projeto executado e em uso, 1989.

Fonte: Revista Urbânia 3. (KUNSCH [Ed.], 2008, p. 141)

Como cobra Graziela Kunsch, o *homeless vehicle* “acentua a identidade e aumenta a escala geográfica [dos moradores de rua] na ocupação do espaço urbano”²⁰⁸, destacando a presença da adversidade que também nos constitui.

Com o mesmo propósito de tornar visível a situação dos sem-teto, o artista e arquiteto americano Michael Rakowitz criou, em 1997, o projeto *Abrigo paraSITE*, que aproveita o calor dos sistemas de ventilação dos edifícios e casas para encher e aquecer estruturas infláveis que servem de refúgio a pessoas.

Os abrigos são módulos de habitação portáteis, próprios para uma população com grande mobilidade e pouco dinheiro no bolso (o orçamento de uma peça fica em torno de cinco dólares). Os materiais usados são muito leves e fáceis de encontrar: sacos de lixo, sacos de *ZipLoc* e fitas para embalagem à prova d’água. Segundo o artista, sua inspiração veio das tendas dos beduínos, que são armadas considerando os padrões dos ventos.

Através de um processo de interação com as pessoas que vivem na rua, Rakowitz ouviu solicitações e construiu vários modelos de abrigo, buscando atender às necessidades individuais de cada um de seus “clientes”.

²⁰⁸ KUNSCH, 2008, p. 142.



FIGURA 88 – *Bill S.'s paraSITE*

Bill pediu a Rakowitz que fizesse seu abrigo com muitas janelas, para que ele possa se prevenir contra possíveis ataques.

Fonte: <<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.



FIGURA 89 – *George L.'s paraSITE*

George pediu a Rakowitz um abrigo com uma cobertura nervurada reforçada e com janelas entre as nervuras. As janelas feitas de ZipLoc servem como bolsos.

Fonte:

<<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.



FIGURA 90 – *Freddie's paraSITE*

Freddie pediu a Rakowitz um abrigo no formato do sapo *Jabba*, de *Star Wars*; ele é um fã de ficção científica.

Fonte: <<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.



FIGURA 91 – *Joe H.'s paraSITE*

Joe, um ex-construtor de sucesso, contraiu câncer por exposição ao *Agente Laranja*, quando serviu à Força Aérea no Vietnã. Depois de 47 operações para tentar tratar o câncer, a Associação dos Veteranos de Guerra parou de pagar suas contas médicas, ele falhou e foi para as ruas.

Fonte: <<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.



FIGURA 92 – *Michael M.'s paraSITE*

Michael usa seu abrigo parasita em resposta à lei municipal novaiorquina que afirma que qualquer estrutura de 3,5m ou mais, configurada no patrimônio da cidade, é considerada um acampamento ilegal.

Fonte: <<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.



FIGURA 93 – *Artie's paraSITE – Esboços*

Artie, de 62 anos, solicitou a Rakowitz uma sala abobadada e uma área íntima para ele e a namorada dormirem. Depois mudou de ideia: disse que a namorada falava demais e pediu duas salas abobadadas separadas pela "sala do amor".

Fonte:

<<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>>. Acesso em: 31 mar 2011.

O trabalho de Rakowitz é um protesto contra a condição dos sem-teto, uma crítica à sociedade que permite que este tipo de situação ocorra ainda nos dias de hoje, e uma forma de ajudar aqueles que sofrem por estarem vivendo nessas condições. Entretanto, o artista acredita que apenas uma reformulação dos programas sociais e municipais, articulada a ações e recursos inovadores em prol da moradia, seja capaz de começar a resolver a questão que ora se apresenta.

Lotes Vagos e Banquetes

As interações e intervenções propostas pelos projetos *Lotes Vagos* e *Banquetes*, desenvolvidos pelos artistas e arquitetos Louise Ganz e Breno Silva, com a participação de colegas e colaboradores, constituem, igualmente, formas de ocupação urbana experimental.

Tendo suas primeiras ações realizadas em 2005, em Belo Horizonte, *Lotes Vagos* mantém uma metodologia de trabalho que orienta o processo de lidar com o inesperado, com o desconhecido, com a propriedade privada, com o vazio e com o potencial:

- 1-percursos pela cidade e mapeamento;
- 2-encontro com proprietários de lotes para negociar seu empréstimo;
- 3-encontro com pessoas que queiram desenvolver ocupações nos lotes;
- 4-desenvolvimento de ideias e projetos para ocupação e uso dos lotes e
- 5-execução e implantação desses projetos. Desejamos que haja uma continuidade e permanência dos projetos nos lotes, até que o proprietário solicite sua devolução.²⁰⁹

Sua etapa inicial se aproxima da “deriva” situacionista, em que um passeio aleatório pode resultar em ótimos “achados”.

A proposta do projeto é pensar a cidade a partir dos vazios urbanos, e não dos edifícios; reconfigurar o espaço conferindo novos usos a lugares abandonados ou subutilizados. A ideia é que a população do entorno dos lotes vagos se aproprie de sua área da maneira que considerar mais interessante. Podem surgir hortas comunitárias, pequenas praias, jardins, áreas de descanso onde seja possível “tirar um cochilo” ao ar livre, espaços que ofereçam atividades artísticas e culturais – como um concerto de música ou uma exposição de pintura –, e assim indefinidamente. Segundo Louise Ganz:

- Muitas coisas podem ser feitas em um lote:
- 1- Bibliotecas com caixotes e livros dos moradores, gerando uma rede trocas.
 - 2- Tapete de laranjas ou outra fruta, cobrindo grande parte do lote.
 - 3- Espaço de descanso para os jegues e os cavalos.
 - 4- Topografias: escavações e montes de terra formando mobiliário topográfico para descanso e leitura.
 - 5- Espaços com redes, perto de obras, onde os operários possam descansar no horário de almoço.
 - 6- Enterrar mobiliários velhos e usados, fazendo salas de estar.
 - 7- Cultivos diversos (linhas de girassol, plantas locais, verduras)
 - 9- Festas familiares (aniversários, batizados, casamentos, enterros)
 - 10- Escavação de poço artesiano gerando múltiplos usos.
 - 11- Campos para jogos: futebol, tênis, peteca, bolas coloridas.
 - 12- Atividades noturnas: cinema, shows com talentos locais, bailes antigos...night dancing, com som de radiola, iluminação, mesas, cadeiras, sofás, bebidas e comidas. Criar uma rede de pessoas no local que organizem com seus próprios móveis, façam comidas, tragam os discos, etc.

²⁰⁹ Disponível em: <<http://lotesvagos.blogspot.com/>>. Acesso em 20 mai 2009.

- 13- Televisões e salas de estar com todos assistindo ao ar livre.
- 14- Museu autônomo temporário, com coisas das pessoas do lugar.
- 15- Várias mesas e cadeiras no lote, das casas das pessoas, e cozinheiras locais. Um almoço espalhado pelo lote.
- 16- Feiras de trocas, tirar para fora da garagem.
- 17- Tapetes para contemplar o céu à noite.
- 18- Oficina: projetos, móveis velhos e pequenos concertos, sapateiros, costureiras.
- 19- Varais coletivos.
- 20- Praias, feitas com piscina de plástico, areia, barraca, toalhas.
- 21- Salão de cabeleireiro, manicuras, massagistas.²¹⁰



FIGURAS 94 a 100 – Lotes Vagos (desde 2005)

Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 94 – Redes para Descanso;

FIGURA 95 – Moradia Temporária;

FIGURA 96 – 100 m² de Grama;

FIGURA 97 – Praia;

FIGURA 98 – Exibição de Filme;

FIGURA 99 – Topografia;

FIGURA 100 – Cabeleireiro.

Fonte: Disponíveis em: <<http://lotevago.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 mai 2009.

Com suas ações, *Lotes Vagos* revela espaços e interfere na dinâmica social das pessoas e dos lugares, através de acontecimentos temporários que se revelam “micro-ações políticas” que geram o saudável hábito de prestarmos mais atenção às possibilidades de tudo o que nos rodeia. O projeto também coloca em discussão o público e o privado (o que mesmo diferencia um do outro? Ao que tudo indica é a forma de uso, embora seja comum vermos espaços públicos de uso restrito, como se fossem áreas privadas, e espaços privados de uso liberado, como se fossem públicos).

²¹⁰ Disponível em: <<http://lotesvagos.blogspot.com/>>. Acesso em 20 mai 2009. E também em (SILVA; GANZ, 2009, p.18 e 19).

Enquanto prática artística relacional, *Lotes Vagos* promove “a ativação real de uma rede”²¹¹ que ultrapassa em muito os limites dos lotes que recebem as intervenções, porque conecta vizinhos e passantes, podendo se estender à cidade como um todo.

Em *Banquetes*, o doméstico se expande e ganha as ruas. Aqui também acontece a fricção entre o público e o privado. A ideia é ampliar os espaços de vivência e de convivência, transpondo o calor do ambiente de casa para o espaço público aberto.

O projeto nasceu focado em almoços que poderiam acontecer em canteiros entre avenidas, debaixo de viadutos, em praças, calçadas e ruas sem saída. O reconhecimento da área incluía achar um cozinheiro nas proximidades e detectar a vocação da culinária na região (doces, frango, saladas?). A partir daí se definia o cardápio.



FIGURAS 101 a 104 – *Banquetes* (anos 2000)

Da esquerda para a direita, de cima para baixo:

FIGURA 101 – *Banquete*;

FIGURA 102 – *Almoço sob torres de alta tensão*;

FIGURA 103 – *Almoço pastoril na Lagoa da Pampulha*;

FIGURA 104 – *Invasão de casamento com mesa de algodão doce e maçã do amor*;

Fonte: Disponíveis em: <<http://lotevago.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 mai 2009.

É característico da comida configurar-se como um elemento agregador das pessoas. E quando inserida num ambiente acolhedor, seu apelo torna-se irresistível. Sendo assim, os almoços-acontecimentos transformaram-se em eventos inesperados para os passantes e frequentadores dos espaços onde aconteceram e, invariavelmente, trouxeram situações-surpresa também para o grupo propositor. As pessoas, ali, não estavam apenas passando; estavam abertas ao diálogo, à convivência e à troca.

Ambas as propostas se aproximam da teoria situacionista ao trabalharem com a apropriação do espaço urbano a partir de atividades lúdicas, de lazer, de prazer ou,

²¹¹ LOUISE *apud* FLÓRIDO, 2009, p.39.

simplesmente, de ócio. E também se aproximam das ideias de Hélio Oiticica, sendo comparáveis ou podendo mesmo ser consideradas exemplos de suas “apropriações ambientais”.

Park Fiction

Enquanto *Lotes Vagos* e *Banquetes* propõem ocupações e reconfigurações temporárias de vazios urbanos, *Park Fiction* consolidou-se como ocupação permanente de uma área em iminente processo de gentrificação.

“Obra de arte parque” ou “um parque como ‘sala de viver’”. Assim pode ser considerada a intervenção múltipla e coletiva que dá forma ao desejo de moradores e artistas da cidade de Hamburgo, na Alemanha. Somam-se palmeiras artificiais (*Palm Island*), mosaicos em forma de tapetes (*Magic Carpet*), campos de tulipas, espaços para cães, solários, camas ao ar livre, bosques, e uma série de outros pequenos e grandes espaços sonhados.

Park Fiction nasceu na década de 1990, diante de um novo plano de desenvolvimento municipal que previa a construção de um grande prédio de apartamentos de luxo às margens do Rio Elba, em St. Pauli. Aproveitando o ensejo, iniciou-se um processo paralelo e público de planejamento, baseado na vida cotidiana e na produção da imaginação coletiva, que ganhou visibilidade e força através de exposições realizadas na Itália, Espanha, Estados Unidos e até mesmo na Documenta 11 de Kassel, em que foram apresentados documentos, imagens e vídeos com a proposta do projeto.

Para usarmos termos dos textos situacionistas – mais especificamente do artigo pré-situacionista *Introdução a uma crítica da geografia urbana*²¹², – *Park Fiction* consistia em “converter a vida em um jogo apaixonante” e,

[...] a maior dificuldade em tal projeto é fazer passar estas propostas aparentemente delirantes para um grau suficiente de séria sedução. Para a obtenção deste resultado se pode imaginar um uso hábil dos meios de comunicação imperantes.²¹³

E assim foi feito, contando-se com uma grande colaboração comunitária e até mesmo com a ameaça velada de uma atuação militante, caso fosse necessário.

²¹² Originalmente publicado no jornal belga surrealista *Les lèvres nues*, em setembro de 1955.

²¹³ DEBORD, 1955 *apud* FELÍCIO, 2007, p.38-39. (tradução original do artigo disponível na Biblioteca Virtual Revolucionária)

A luta para conseguir legitimar o processo de criação do parque foi gigante. Embora sua situação tenha sido definida politicamente em 1997, sua construção só foi iniciada em 2002, quando o projeto conseguiu obter apoio financeiro do "Orçamento para Arte em Espaços Públicos" sob recomendação da Comissão de Arte de Hamburgo. As obras foram executadas por um escritório de *design* da paisagem, sob a regência da comunidade.

Após dez anos, em agosto de 2005 o parque foi inaugurado com o evento *Tempo para Picnic*. Na verdade, não havia nenhum programa real, mas houve uma profusão de mini-eventos em diferentes estilos – de som eletrônico a leituras; de vídeos a troca de livros; de aulas de *kickboxing* a muitas cadeiras para relaxamento espalhadas sob as palmeiras.

Sem uma autoria definida, *Park Fiction* é resultado do processo de uma inteligente rede intervencionista formada por moradores, artistas, produtores culturais, comerciantes, ativistas, assistentes sociais, geógrafos, músicos, entre outras pessoas oriundas dos mais diferentes contextos. O artista autônomo, neste caso, foi totalmente absorvido pelo coletivo. E o projeto terminou por se tornar exemplo de como fazer um planejamento urbano amplamente discutido e participativo, onde todas as pessoas têm voz. Virou assunto de investigação e estudos urbanos. Um espaço autogerido onde a direção do urbano está nas mãos da população.

Park Fiction insiste na prática de se pensar a cidade, de torná-la visível. Trata-se de mais um exemplo de que é necessário se desenvolver novas perspectivas para atividades que se realizem no espaço urbano aberto; de que é possível se pensar as coisas de uma outra maneira. E trata-se, ainda, de um processo que assume uma postura política revolucionária, fazendo uma crítica prática ao planejamento urbano como instrumento de poder do Estado e favorecimento de interesses econômicos, em detrimento dos interesses dos cidadãos.



FIGURA 105 – *Park Fiction*

Vista panorâmica da área ocupada pelo parque, às margens do Rio Elba, em St. Pauli, Hamburgo, na Alemanha.

Fonte: Disponível em: <<http://lotevago.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 mai 2009.



FIGURA 106 – *Park Fiction*

Conjunto de imagens referentes a atividades acontecidas no dia da inauguração do parque, em agosto de 2005.

Fonte: Disponível em: <<http://lotevago.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 mai 2009.

Inúmeras são as práticas artísticas que poderiam figurar na lista que acabamos de expor. Poderíamos ter falado, por exemplo, dos projetos desenvolvidos pelo coletivo turco *Oda Projesi* – que através de táticas dialógicas busca revelar as dinâmicas que movem uma pessoa, um grupo ou um lugar; das atividades do coletivo russo *Chto Delat* – que fundou um novo centro da cidade na periferia de São Petersburgo, como protesto contra o que eles chamam de “a morte do pensamento político em território russo”²¹⁴; de *Les Ateliers d’Hamdallaye* – projeto do coletivo senegalês *Huit-Facettes Interaction*, que mantém ateliês de produção artística junto à comunidade de uma vila rural a 500 Km de Dakar, voltados para o resgate da criatividade como elemento indispensável da dignidade da vida humana; dos projetos impulsionados pelos Ministério da Cultura do Brasil, através da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) e do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que lançaram, respectivamente, os editais *Interações Estéticas* – em que fomos premiados e tivemos a oportunidade de desenvolver o projeto *Aqui Estamos Nós* com a

²¹⁴ MARTÍ, 2008, p.122.

comunidade da Vila Pedreira Prado Lopes, em Belo Horizonte/MG, trabalhando o resgate da história local e realizando intervenções artísticas no espaço comunitário – e *Arte e Patrimônio* – que permitiu o desenvolvimento de projetos como o *Pedregulho*, residência artística que possibilitou que se estabelecessem relações de troca entre artistas contemporâneos e moradores de um conjunto habitacional modernista, criado, à época, como modelo ideal do habitar. E poderíamos ter falado, ainda, das várias práticas desenvolvidas por artistas e arquitetos que buscam novos modos de atuação a partir de novas maneiras de enxergar as relações interpessoais e as relações entre as pessoas e o ambiente em que vivem, como aparece exemplificado no livro *Espaços Colaterais*.

Caberia também citarmos a 27ª Bienal de Arte de São Paulo, que em 2006 explorou o tema *Como Viver Junto*, inspirado na obra de Roland Barthes. Com a proposta de uma reflexão sobre a vida coletiva em espaços compartilhados, esta edição da Bienal buscou reunir artistas cuja ação e obra estivessem diretamente inseridas na esfera da vida cotidiana. Foram trabalhados conceitos presentes na obra de Hélio Oiticica em dois blocos definidos como *Projetos Construtivos* e *Programas para a Vida*. Em *Projetos Construtivos*, arte e arquitetura (real e imaginária) foram discutidas, assim como o papel que ocupam na criação de novas formas de comportamento, além de questões como: o que faz de um espaço físico um lugar de convivência; como se dão as práticas de reconstrução em países atingidos por regimes políticos violentos; como reconhecer e estudar marcas deixadas por manifestações culturais; entre outras. Já em *Programas para a Vida*, o foco foram questões do tipo: para quem o artista produz; que grau de influência tem a instituição; como se dão as trocas entre artistas e não-artistas [público envolvido]; a inclusão de não-artistas como capital no processo criativo; o trabalho imaterial; afeto e valores na base de um novo construtivismo, entre outras.²¹⁵

E além destes, uma infinidade de outros projetos, práticas e artistas.

A partir dos exemplos apresentados neste capítulo, é possível observar que pelo fato de a arquitetura ser responsável por configurar espaços de vida, muitas ações artísticas contemporâneas que lidam com questões cotidianas aparecem entrelaçadas em práticas de 'criação de' ou 'intervenção em' espaços domésticos e/ou urbanos, privados e/ou públicos. E

²¹⁵ Disponível em: <http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/noticias/noticias_evento.asp>. Acesso em: 07/11/2006.

que enquanto arte colaborativa, muitas questões referentes aos projetos só se definem de fato no processo de ação coletiva. Sendo propostas de *community-based art*, as práticas só se realizam se o público entrar em ação. São proposições que precisam ser vivenciadas.

Há, entretanto, quem veja nos projetos de *community-based art* “a justiça promovida como novo valor estético supremo”²¹⁶. Diante disso, considerando todos os exemplos destes dois últimos capítulos, podemos pensar se a autonomia da arte ainda se mantém ou se a “obra” está em função de servir a um bem comum maior. Neste caso, cairíamos no questionamento de Huchet, amparado nas ideias já mencionadas de Tarabukin, segundo o qual “o horizonte de morte da arte [se daria] na forma de sua metamorfose em outro regime produtivo”²¹⁷. Sim, porque enquanto meio de conhecimento e meio de ação, que produz sentimentos e percepções, repensa conceitos, relações e espaços de vida, as práticas artísticas colaborativas podem se desenvolver e interferir, direta ou indiretamente, em qualquer ambiente e qualquer área de atuação. Ainda que as ideias de Tarabukin tenham se desenvolvido no contexto do *Construtivismo*, em que a referência era quase que exclusivamente o “regime econômico-industrial de produção”, podemos atualizar e ampliar o contexto e nos perguntar: as práticas artísticas colaborativas contemporâneas constituem uma nova sociologia, uma nova ciência, uma nova economia ou, quem sabe, a inspiração para uma nova forma de governo? Ou será que se trata apenas uma nova forma de se fazer arte?

Não acreditamos que seja “função” da arte fazer justiça, fazer política ou ensinar; apenas que seja “da natureza” da arte ser política, ser didática e pedagógica, e agir em resposta ao momento civilizatório vivido pela humanidade, o que passa pela consideração das necessidades sociais nos diferentes contextos. O que podemos dizer é que todos os projetos mencionados foram desenvolvidos por artistas. E na dúvida entre serem experiências “meramente” estéticas ou experiências artísticas, ficamos com as palavras de Clement Greenberg, que afirma:

Tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte; arte e estética não só se sobrepõem, mas coincidem.²¹⁸

Será que poderíamos falar, talvez, em heteronomia com autonomia? Em uma arte autônoma, mas que se preocupa com a coletividade? Em uma arte que atende a necessidades sociais, mas que o faz com autonomia? Será que a desde sempre conflituosa

²¹⁶ JUSIDMAN, 1995, p.46.

²¹⁷ HUCHET, 2010.

²¹⁸ GREENBERG *in* DE DUVE, 1998.

relação entre cultura e poder não poderia se transformar em uma saudável situação unindo cultura e poder (entendido aqui enquanto poder de vida, de criação, em oposição ao poder que subjuga e condiciona); uma situação em que a cultura e este tipo de poder estejam presentes em todas as instâncias da vida em sociedade?

Em meio a tantos questionamentos, fato é que todas as propostas aqui apresentadas “investe[m] no potencial emancipatório de uma dimensão estética transformada”²¹⁹. Levam os participantes a resgatar e construir identidades, a questionar imagens estereotipadas, a vislumbrar e implementar outros modos de vida, a lidar com o mundo de outras maneiras, através de um processo de convivência e troca que vivencia a ética como estética. São projetos que lidam diretamente com a realidade. E nas palavras de Baudrillard: “a realidade só nos é captável quando nossa identidade nela se perde”²²⁰, ou seja, quando nos tornamos um com o mundo em que vivemos. Todas as práticas se apoiam, ainda, no **entendimento contemporâneo da arte como um dispositivo que gera relações entre as pessoas** (o conceito de estética relacional de Bourriaud), **considerando mesmo “o intercâmbio humano como objeto estético em si”**²²¹.

Com tudo isso em mãos, é-nos possível verificar que linguagens artísticas polivalentes podem levar a uma crítica, profícua e saudável integração homem-vida-ambiente. São as transversalidades das mensagens da arte, propondo uma renovação integral e integrada da vida.

²¹⁹ Palavras utilizadas por Aléxia Bretas para se referir ao trabalho de Lygia Clark, mas que julgamos ser pertinente a todas as práticas mencionadas neste capítulo. (BRETAS, 2007)

²²⁰ BAUDRILLARD, 1997.

²²¹ BOURRIAUD, 2009b, p.33.

3 O ARTISTA CONTEMPORÂNEO E O "POSSÍVEL AINDA NÃO REALIZADO": CONCEITOS E ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO

As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.²²²

Jacques Rancière

3.1 Modos de pensar: *conceitos-ações*

Analisando alguns conceitos, acreditamos ter encontrado, nas reflexões de certos filósofos e intelectuais, ideias que sustentam o desenvolvimento de projetos como os que povoam o pensamento e as ações artísticas contemporâneas, ainda que tais ideias não tenham sido elaboradas no âmbito em questão.

O filósofo alemão Herbert Marcuse (1892-1979), por exemplo, representante da *Escola de Frankfurt* e um dos filósofos mais em voga no momento do auge do *Situacionismo*²²³, traçou, segundo nosso ponto de vista, o panorama teórico "quase" perfeito para subsidiar as práticas colaborativas de *community-based art*. Seu conceito de "utopia", por exemplo, refere-se não a algo irrealizável ou inatingível, mas a "**algo possível ainda não realizado**". Como filósofo da liberdade, da felicidade e da *práxis*, Marcuse enxergava a possibilidade de transformação da realidade social através do enfrentamento crítico do mundo dado, encarado e entendido, então, como realidade social não satisfatória. E como ideia complementar, dizia que a arte seria, em si, a negação do mundo dado, a responsável por revelar a "Grande Recusa" ao mundo dado. Diante disso, ousamos dizer que as práticas artísticas colaborativas comparecem como responsáveis por várias experiências críticas e transformadoras da realidade social, material e espiritual, revelando-se como um caminho possível para tornar realizável a utopia marcuseana.

Marcuse falava da necessidade de emergência de uma "**nova sensibilidade**" que fosse, ao mesmo tempo, crítica e capaz de compreender as contradições sociais efetivas ou, dito de outro modo, da necessidade do desenvolvimento de uma "**razão sensível**" capaz de livrar o homem de condições existenciais inumanas e promover uma sociedade melhor, em

²²² RANCIÈRE, 2005, p.17.

²²³ À época lecionando na Califórnia, Marcuse tornou-se uma espécie de "guru" dos estudantes nos acontecimentos de Maio de 1968 que, como já dissemos, tiveram mais visibilidade na França e nos EUA, apesar de terem se estendido a vários outros países.

que se atingisse o objetivo de viver bem. E utilizava a arte como referência, enxergando na dimensão estética a exemplaridade de uma existência em que seria possível uma relação de harmonia entre as instâncias intelectual e sensível.

Ampliando um pouco o horizonte dessas reflexões, permitimo-nos aproximar o pensamento de Marcuse do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière que, em seu livro *A Partilha do Sensível: estética e política*, datado originalmente de 2000, defende a ideia de exemplaridade política que advém de práticas artísticas ou, em outras palavras, que as práticas artísticas se apresentariam enquanto uma “**politicidade sensível**”. Rancière coloca o fato de se dividir e compartilhar a experiência sensível comum, que se encontra (ou deveria se encontrar) na base da política, já como uma experiência estética, e reforça o papel social e político das práticas artísticas quando diz, conforme a epígrafe que abre este capítulo, que elas são “maneiras de fazer”, com potencial para intervir em tudo o mais à sua volta, incluindo-se aí subjetividades e objetividades, pensamentos e ações.

Tais palavras de Rancière, por sua vez, encontram paralelo, a nosso ver, no pensamento do crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, quando este discorre sobre *O futuro político da formas*, dizendo que:

[...] a forma produz ou modela o sentido, orienta-o, leva-o a repercutir na vida cotidiana.²²⁴

(Compreendendo o significado de “forma”, aqui, no sentido amplo de “plasticidade”, que abrange, inclusive, a noção de dinamismo e recepção)²²⁵.

Marcuse também desenvolveu suas reflexões em continuidade das reflexões estéticas de Schiller, que em suas cartas sobre *A Educação Estética do Homem*²²⁶ citou a arte como “o mais eficaz de todos os móveis”, “formadora de almas”, locus da amarração do juízo estético à razão prática. Para Schiller, a educação estética era a responsável pelo desenvolvimento intelectual e sensível do homem. Sua valiosa contribuição estava na capacidade de permitir ao homem o “estado de jogo”, a “disposição lúdica”, responsável pela condição de plenitude humana. Condição esta que levaria o homem a suportar a “difícil arte de viver” e a querer aperfeiçoar o mundo em que vive, ou seja, a sensibilidade cultivada levaria à nobreza de atitude capaz de transformar a realidade. Nas palavras do filósofo:

²²⁴ BOURRIAUD, 2009, p.117.

²²⁵ O pensamento é também um acontecimento plástico; a enunciação, a discussão são plásticas, na medida em que são da ordem da apresentação, da exposição. A própria recepção tem a ver com “tomada de forma de algo”, com o modo como algo se configura para nós.

²²⁶ SCHILLER, 2002.

Deve ser dita nobre a mente que tenha **o dom de tornar infinitos, pelo modo de tratamento, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa**. É nobre toda forma que imprime o selo da autonomia àquilo que, por natureza, apenas serve (é mero meio). Um espírito nobre não se basta com ser livre; precisa pôr em liberdade todo o mais à sua volta, mesmo o inerte.²²⁷

O artista Joseph Beuys, em sua conferência *A revolução somos nós*, citou Schiller, ao falar do limite da liberdade que há na atividade científica (que se submete ao pensamento lógico), se comparada à arte, dizendo que o esteta “afirmou algo extremamente justo: a liberdade, em sua forma mais pura e absoluta, só pode ser encontrada na atividade lúdica”. E, ainda, que “apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções [...] da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre”²²⁸.

Marcuse refletia sobre a possibilidade de uma arte capaz de libertar o homem e integrá-lo à vida, em contraposição à experiência artística que representava um ideal impossível de ser realizado e, portanto, instaurava uma cisão radical entre arte e mundo, entre arte e vida. Defendendo esta ideia, em *Arte e Revolução* ele propõe o

retorno a uma arte “imediate” que responda não só ao intelecto e a uma sensibilidade refinada [...] (e seja o agente de sua ativação), mas seja também, e primordialmente, uma experiência sensorial “natural”, emancipada dos requisitos de uma sociedade exploradora em crescente envelhecimento.²²⁹

Ideia que se traduz na proposta de antiarte de Oiticica.

Aliás, nas cartas trocadas entre Hélio Oiticica a Lygia Clark, durante os anos de 1968-1969, é possível perceber claramente que Oiticica encontrou em Marcuse um aporte filosófico para suas ideias. Segundo o artista, a dinâmica de relações que em suas proposições liberava as pessoas de seus condicionamentos, abrindo-as para novas possibilidades, propiciava o que o filósofo alemão chamava de “liberação do Eros”²³⁰, que se encontrava quase sempre reprimido por atividades opressoras. (Em seu livro *Eros e Civilização*, de 1969, Marcuse apresenta uma consideração sobre a arte como fator de resistência contra a reificação das pessoas e das relações sociais, além de mencionar a hipótese “da própria vida vir a se tornar arte” numa sociedade que tivesse superado a reificação característica do capitalismo monopolista). Oiticica diz, também, a Clark, que o

²²⁷ SCHILLER, 2002, p. 116. (nota)

²²⁸ SCHILLER *apud* BEUYS [1972], 2009, p.305.

²²⁹ MARCUSE, 1973, p.83.

²³⁰ “Eros” aqui entendido como “pulsão de vida”. E considerando que o desejo é plástico, era nessa plasticidade das pulsões que Marcuse enxergava a possibilidade de transformação da mente do indivíduo.

filósofo chega a propor uma “sociedade biológica”, des-repressora e baseada na comunicação, em consonância com as experimentações por ela propostas.²³¹

Na orientação de uma sociedade pautada em um sistema biológico encontramos também o pensamento de Félix Guattari que, em *As três ecologias*, propôs a ideia de uma “**ecosofia mental**”, que coloca a relação de interdependência entre ambiente, meio social e subjetividade individual como definidora de um paradigma ético-estético-operacional, no âmbito do qual a atividade artística atuaria no sentido de contribuir para a construção de “territórios existenciais” singulares²³². Aproximando-se ainda mais de Lygia, Guattari, juntamente com Gilles Deleuze, definiu a atividade artística como o conhecimento do mundo “por perceptos e afetos”.²³³

Poderíamos também relacionar o que Bourriaud chama de “**realização experimental da energia artística**” (quando menciona as “situações construídas” pelos situacionistas em substituição à representação artística) com a prática de Clark e, de uma maneira geral, com todas as demais práticas aqui apresentadas, já que consideramos a expressão um sinônimo do que entendemos, nessa pesquisa, por “prática ou ação estética”, que envolve “presença” para além de representação, sendo capaz de gerar um outro nível de relação interpessoal e entre as pessoas e o mundo. Observando as práticas artísticas colaborativas atuais, suas interações e intervenções, confirmamos o acerto de Guattari em fornecer à estética um paradigma operacional. E percebemos que tal “realização experimental da energia artística”, em seu caráter vivencial, assim como a “estética relacional”, caberiam dentro do que Bourriaud identificou em Guattari como uma “**estética potencial**”²³⁴, que pode se tornar consistente de várias maneiras.

A partir daí, a correlação com o “**conceito dinâmico de essência**” elaborado por Marcuse faz-se, então, inevitável. Este conceito, que aponta para aquilo que os homens podem ser a partir da utilização de suas potencialidades diante da dura realidade em que vivem pode ser considerado sob medida para definir o foco de trabalho das práticas de *community-based art*, que envolvem as comunidades em novas formas de pensamento, em novas histórias e visões para o futuro, que lhes permitirão modelos renovados de organização social, econômica e política.

Por tudo isso, enxergamos nas práticas artísticas colaborativas contemporâneas – que se baseiam na troca como *práxis* criativa, que encorajam e promovem a auto-reflexão para além da interação social cotidiana, que trabalham a dimensão estética em toda a sua

²³¹ CLARK; OITICICA [1968-1969], 2006, p.113-116.

²³² GUATTARI, 2002.

²³³ DELEUZE; GUATTARI, 1992.

²³⁴ BOURRIAUD, 2009a, p. 120-121.

amplitude, possibilitando novos modos de ver e viver a vida – a possibilidade de realização de microutopias e o ponto de partida para a instauração de novos modelos de sociabilidade, pautados em uma nova sensibilidade.

Entrando mais incisivamente no universo da prática artística, consideramos a noção de *site-specificity* ou *site-specific* (termos que podem ser entendidos, respectivamente, como “especificidade de lugar” ou “lugar específico”, embora não exista uma tradução oficial para o português) um **conceito-ação** determinante para a apreensão das propostas colaborativas atuais. Apoiando-nos em estudos da professora estadunidense de História da Arte Miwon Kwon, que tem escrito vários artigos e livros sobre o tema, observamos que o entendimento de *site* (lugar) deixou de ser apenas o de uma localização física, relacionada a uma localidade real e a uma realidade tangível, para transformar-se em um contexto, constituído por meio de relações e processos sociais e/ou econômicos e/ou culturais e/ou políticos e/ou ambientais (e, dentro de um contexto, cada aspecto pode ser considerado um *site*, bem como um mesmo trabalho pode se desenvolver a partir de vários *sites* operados de forma articulada). Tendo em vista esta expansão sofrida pelo sentido do termo, nos últimos anos surgiram várias outras expressões para tentar dar conta de seu novo universo de abrangência e identificar a arte que trabalha considerando situações específicas, como por exemplo, “*site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*”²³⁵ – além de *socially-engaged* (para as práticas engajadas em questões sociais)²³⁶. Embora *site-specific* ainda seja a mais utilizada.

A atualização do sentido de *site*, ao mesmo tempo em que revisou práticas passadas – como parte da produção da década de 1970, que concebeu *site* como “estrutura cultural” e operava nos domínios da abordagem crítico-institucional, tentando expor o aparato que, na realidade, limitava a atuação dos artistas – passou a abranger as manifestações de arte *site-specific* que buscam hoje uma postura de criticidade e maior potência reflexiva, reconsiderando o papel público da arte. As práticas atuais (como já nos foi possível observar) aparecem associadas a diferentes campos discursivos, indo do diálogo a

²³⁵ KWON, 2004, p.1.

Tais termos podem ser entendidos como aplicáveis àquelas práticas que operam “a partir de um determinado lugar, orientadas para um lugar, tendo um lugar como referência, tendo consciência de um lugar, em resposta a lugar ou de forma relacionada a um lugar”. (observação nossa, para a melhor compreensão dos termos em inglês).

²³⁶ Miwon Kwon considera que *site-oriented* seria o termo mais adequado às práticas que hoje buscam um maior engajamento com o mundo externo e com a vida cotidiana (como é o caso das práticas que estamos enfocando nessa pesquisa). Ela afirma que tais práticas, que consideram a arte apenas mais uma forma de trabalho cultural e se preocupam diretamente com questões sociais (problema de moradia, crise ecológica, preconceitos, AIDs, etc.), de certa forma “reprogramaram” o *site-specific* e o transformaram em sinônimo de *community-based art* (que é uma proposta artística desenvolvida no contexto de uma comunidade específica). (KWON, 1997)

intervenções sutis ou radicais, de caráter social ou físico, operando por meio de ações coordenadas. E no caso das práticas colaborativas e, em especial, das práticas de *community-based art*, além de se encontrarem na esfera da arte pública, envolvem diretamente o público em sua realização e, muitas vezes, podem ser consideradas **"arte de interesse público"**, na medida em que lidam com questões referentes a problemas sociais, urbanos e ambientais. Para esta nova extensão conceitual e prática apareceram novos termos sugeridos e utilizados por artistas, críticos e curadores como Suzanne Lacy (*new genre of public art*), Homi K. Bhabha (*conversational art*), Tom Finkelpearl (*dialogue-based public art*), e Ian Hunter e Celia Lerner (*littoral art*)²³⁷.

Ainda que as práticas artísticas interacionistas-intervencionistas não sejam caracteristicamente reativas, mas, sobretudo propositivas, elas respondem sim a questões e a necessidades de ordem pública e também a uma necessidade do artista contemporâneo de atuar de maneira mais participativa e direta na vida cotidiana. Assim, os domínios da arte foram transformados em laboratórios de experimentações para onde convergem diferentes saberes e fazeres, frutos de alianças e encontros, que dão origem a interações e intervenções que se desenvolvem no âmbito do coletivo, do colaborativo e do compartilhado, estreitando e trabalhando de maneira natural as relações entre o real, o simbólico e o imaginário.

3.2 Modos de operar: estratégias de atuação

As estratégias de atuação que pudemos ver exemplificadas, em especial nas práticas artísticas que aparecem no final do capítulo 1 e no capítulo 2, passam pelas considerações que encontramos em "o artista como antropólogo"²³⁸ e em "o artista como etnógrafo"²³⁹, desenvolvidas, respectivamente, pelo artista Joseph Kosuth e pelo crítico de arte Hal Foster, e passam também, necessariamente, pela discutida noção de *site-specific*. A fim de reger tais práticas experimentais, além de ter seu sentido ampliado, *site-specific* deixa de ser considerado mera "categoria" artística definida por um conceito e passa a ser encarado muito mais como "metodologia" ou "estratégia" de desenvolvimento de "projetos" artísticos²⁴⁰.

²³⁷ O termo *littoral art* se refere ao caráter híbrido, de natureza intermédia ou "entre naturezas" das práticas artísticas colaborativas que lidam com questões públicas, sociais e espaciais.

²³⁸ KOSUTH in JOHNSTONE, 2008, p. 182-184.

²³⁹ FOSTER, 2005, p. 137-151.

²⁴⁰ Conforme sugerido pelo artista brasileiro Jorge Menna Barreto, no Laboratório *Adesão, Embate e Indiferença: Práticas Artísticas Contextualizadas*, do qual participamos, durante o II SEMINÁRIO ARTEHOJE: Intervenções/Arte Pública/Cidades, promovido pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), na cidade de Ouro Preto/MG, em 2008.

O “artista como antropólogo”, de Kosuth e o “artista como etnógrafo”, de Foster

O norte-americano Joseph Kosuth, em seu texto *O artista como antropólogo*²⁴¹, de 1975, desenvolve a ideia de que o artista, por refletir a sociedade em sua relação com a historicidade e com o presente, atua como um antropólogo engajado²⁴² (engajado porque completamente imerso no contexto em que opera). E que nesta sua ação de colocação de uma “perspectiva socioculturalmente reconstituída”, a teoria apareceria como prática. Deste modo, para Kosuth, “arte significa prática”. Em suas palavras, “a atividade artística consiste de uma fluência cultural”, que é o que a antropologia busca obter ao estudar uma determinada cultura. Entretanto, o artista quase sempre busca fluência em sua própria cultura, alimentando-se dela, a fim de influenciá-la; com isso, é capaz de implodir perspectivas estabelecidas.

Neste sentido, o mérito de uma arte antropológica estaria, justamente, em propiciar uma visão dinâmica da “infraestrutura operacional da arte e da cultura”, permitindo-nos tirar partido dos processos de interação que nos constituem, em contraposição à representação estática oferecida pela antropologia científica convencional.

Já Hal Foster, também norte-americano, em *O artista como etnógrafo*²⁴³, de 1996, apresenta uma nova versão do “autor como produtor” (questão discutida por Walter Benjamin em 1934, considerando o papel do artista diante do proletariado e de uma nova realidade sócio-política vinculada a uma economia produtivista). Nesta nova versão, o foco da preocupação se desloca “de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de “identidade cultural” (o lugar que antes cabia ao proletário caberia agora ao oprimido subcultural).

O autor chama a atenção para o perigo de o artista enquanto etnógrafo assumir um patronato ideológico. Bem como para os cuidados que se deve ter ao lidar com questões referentes a identidade e identificação, na medida em que o artista não é “o outro”, nem tampouco “o outro” é uma criação do artista, uma projeção de suas ideias, mas um indivíduo com identidade própria. Ainda assim, Foster diz que pior que a superidentificação com o outro, que comumente resulta de uma postura de esquerda, é a desidentificação do outro, pela direita. Em seu entendimento, a primeira veria o outro como vítima, o que dificultaria sua postura pró-ativa, e a segunda acusaria o outro de vítima, construindo uma postura do

²⁴¹ Vide tradução do texto (KOSUTH in JOHNSTONE, 2008, p. 182-184) no apêndice.

²⁴² O antropólogo engajado significaria uma subversão da metodologia científica que se pretende imparcial e, neste sentido, desengajada. Kosuth se apoia, portanto, na tradição antropológica alternativa marxista de Stanley Diamond e Bob Scholte, que exige o engajamento dos antropólogos.

²⁴³ Que é parte integrante do livro: FOSTER, Hal. *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001.

medo e repulsa. Neste contexto, o cuidado do artista deve ser no sentido de não enveredar por uma “representação redutora, idealista ou ilegítima” do outro, o que só faria afirmar e ampliar a distância entre ambos. É necessário que o outro tenha voz, seja ativo, e que a prática artística enquanto ação política se efetive aqui e agora.

Uma outra questão ainda preocupa o autor: a rapidez com que os artistas se deslocam de um local para outro²⁴⁴ – o que se traduz na probabilidade de abordagens superficiais. Foster acredita que para se discutir, questionar e criticar um assunto seja necessário conhecê-lo em sua “*amplitude* discursiva” e “*profundidade* histórica”; que para entender uma cultura seja necessário conhecer sua estrutura – para mapeá-la –, e conhecer sua história – para narrá-la. Caso contrário, aumentam os riscos de que um trabalho desenvolvido como questionamento sócio-cultural se transforme num espaço turístico, tornando-se espetáculo.

Apesar dos alertas e ressalvas, o artista-como-etnógrafo, para Foster, seria aquele que busca reconciliar teoria e prática. O que são abordagens contraditórias dentro da antropologia, o artista soma: é, ao mesmo tempo, “semiólogo da cultura” e “pesquisador de campo contextual”. O que se daria em função do movimento de aproximação da arte contemporânea em direção à antropologia devido a questões próprias desta última, que se tornaram o foco de interesse da prática artística na atualidade, quais sejam: o enfoque da alteridade; a cultura como objeto de referência; a exploração de um universo cotidiano e contextualizado; a tendência à interdisciplinaridade; sem falar na discussão recente da antropologia sobre a possibilidade de o etnógrafo se colocar no centro e não à margem de seu objeto de estudo (o que nos conduz às ideias discutidas por Kosuth). Com isso, ampliaram-se os espaços de atuação da arte; ampliaram-se as redes discursivas e as trocas dialógicas.

Enfocando aspectos distintos de uma mesma estratégia de atuação – que se faz cada vez mais presente entre os artistas –, os textos dos dois autores mostram-se complementares. E as manifestações artísticas que encarnam os conceitos e práticas que envolvem o artista como etnógrafo e antropólogo (com destaque para as práticas colaborativas de *community-based art*), apesar de merecerem análise crítica, vêm contribuindo de maneira inovadora com as comunidades, redescobrimo histórias esquecidas, revitalizando espaços “perdidos” e desenvolvendo novos projetos locais; tanto quanto vêm

²⁴⁴ Foster diz (em nota deste mesmo texto), que a década de 1990 pode ser definida como a do curador itinerante, que reúne artistas nômades que migram por diferentes espaços, dando origem ao “artista migrante etnográfico”.

revelando as possibilidades de ação integrada de uma até então rígida estrutura cultural e social acomodada sobre o que está apenas (justa)posto.

Do programa ao projeto: para que o potencial se realize e o virtual se atualize

[A maioria das pessoas leva] uma vida sem qualquer sustentabilidade. Perdeu-se a visão do ser humano como ser-de-relações ilimitadas, ser de criatividade, de ternura, de cuidado, de espiritualidade [...].
[O cuidado não se opõe ao trabalho, mas propõe] uma forma diferente de entender e de realizar o trabalho.²⁴⁵

Leonardo Boff

A frase de Boff foi escolhida porque agora vamos falar de processos metodológicos que servem de base às propostas de um novo fazer artístico. Novas formas de pensar para novas formas de fazer.

Observando mais uma vez os exemplos aqui mencionados, não é difícil perceber que em vários deles arte e arquitetura se encontram em práticas que operam valendo-se da fusão de ambas, que nasce como um novo **"pensamento-ação"** para gerar uma inovadora **"experiência-ação"**, que se dá em um lugar e contexto específicos.

Contudo, vamos nos permitir estabelecer uma separação momentânea, analisando as singularidades da arte e da arquitetura, e da atuação de artistas e de arquitetos, realizando aproximações, distanciamentos e indiferenciações, a fim de discutir e iluminar os conceitos de "programa" e "projeto", entrelaçados com as ideias de potencial/real e virtual/atual. Desenvolvendo esta análise, será também possível enxergar os motivos que permitem que a fusão entre as duas áreas aconteça com tanta naturalidade.

Se, por um lado, a arte se projetou, terminantemente, para além de seu caráter de objeto/espetáculo contemplativo, por outro, a arquitetura vem se projetando para além de sua caracterização como arte utilitária. Se a primeira agora acontece no fluxo dos deslocamentos e nos espaços cotidianos da própria vida, adentrando definitivamente o espaço real (sobretudo nas propostas de *community-based art*), a segunda busca tornar-se um "agregado" cada vez mais "sensível", procurando "modelos alternativos e autônomos de ação no mundo"²⁴⁶, capazes não apenas de redesenhar, mas de reinventar as relações entre sujeitos e ambientes, preocupando-se com a criação de espaços imateriais para além dos

²⁴⁵ BOFF, 2001, p.98-99.

²⁴⁶ Termos presentes no texto introdutório intitulado *Espaços Colaterais* do livro de mesmo nome. (CANÇADO et al., 2008, p.11-15)

espaços físicos. Deste modo, o antigo “público” da arte e o antigo “usuário” da arquitetura tornaram-se participantes, colaboradores ou co-autores, em ambos os casos.

Desenvolvendo a análise pelo viés da relação essencial que arte e arquitetura estabelecem com a questão espacial – seu primeiro e fundamental ponto de encontro – temos que considerar o espaço enquanto tridimensionalidade e ambiente físico, e enquanto ambiente subjetivo. No primeiro caso, a lida com o ambiente físico e com as possibilidades da tridimensionalidade fazem parte da própria razão de ser da atividade do arquiteto, enquanto na arte sua influência vem se fazendo sentir num crescendo, de várias formas: através do espaço-ambiente expositivo da obra; através do espaço-representação figurado na obra; através da estrutura espacial/tridimensional que configura uma obra (esculturas e instalações); através do espaço transformado em obra, no caso dos *environments*; ou através do espaço-motivo das obras, no caso dos *site-specifics*. No que diz respeito ao segundo caso, é necessário observar que arte e arquitetura têm considerado, cada vez mais, o espaço enquanto ambiente subjetivo, relacionado ao perceptivo e ao afetivo, o que passa a envolver a concepção de lugares especiais, que discutem questões históricas, sociais, políticas, econômicas e pessoais específicas.

Diante do exposto, fica clara a predisposição tanto da arte quanto da arquitetura contemporâneas de atuarem considerando, essencialmente, a **“potencialidade da substância”** e a **“virtualidade do evento”**²⁴⁷, o que passa pelo dinamismo da relação do sujeito com o mundo – pelo qual optaram – que é o que o projeta no porvir (vale lembrar que Nicolai Tarabukin, mesmo no rígido contexto programático do *Produtivismo*, já falava da arte como “substância criadora” – vide capítulo 1). A ideia de que **“potencial” é aquilo que “tende a” ou pode vir a se tornar “real”** e de que **“virtual” é aquilo que “tende a” ou pode vir a se tornar “atual”** pode ser, também, diretamente relacionada à diferenciação entre **“programa”** e **“projeto”**.

Pois bem. Argan, em seu livro *História da arte como história da cidade*, estabelece a diferença entre **“programação”** e “projeto” definindo a primeira como uma **“pré-ordenação calculada”, rígida**, cujos padrões pré-estabelecidos impedem os indivíduos de qualquer possibilidade de escolha e decisão – que estariam vinculadas aos interesses do poder instituído – enquanto, em contraposição, o **“projeto”** é visto como “um processo integrado numa concepção do **desenvolvimento da sociedade como devir histórico**”, estando ligado à criatividade, ao atendimento das necessidades humanas, à história coletiva

²⁴⁷ Expressões inspiradas no texto *Por uma arquitetura virtual*, de Ana Paula Baltazar dos Santos que, por sua vez, desenvolveu suas ideias a partir dos conceitos apresentados por Pierre Lévy em *O que é o virtual?* (BALTAZAR DOS SANTOS, s/d)

e individual das pessoas²⁴⁸. Fica claro que projeto é projeção. O material do projeto tem que ser a substância em potencial, com possibilidades de se tornar real de múltiplas formas; e o evento tem que ser considerado em sua virtualidade, para que possa ser atualizado sempre que necessário.

A ideia de **"arte como projeto"**, desenvolvida nesta década pela crítica Kiki Mazzucchelli, em referência às práticas artísticas contemporâneas, acrescenta que:

Algumas características comuns a esse tipo de prática são a ênfase na relação entre artista e público (arte orientada para o social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e o uso de métodos não tradicionalmente artísticos como um meio de resistência política. (...) "Projeto", no contexto da arte contemporânea, parece implicar que a prática a que se refere aproxima-se ao menos de uma das características mencionadas acima, ao mesmo tempo em que se distancia da noção de objeto de arte autônomo e acrescenta um dado temporal ao trabalho artístico.²⁴⁹

(É neste sentido que o já mencionado *Programa Ambiental* de Oiticica, embora se denomine "programa", considera todas as colaborações, participações e singularidades possíveis, o que faz dele um "projeto", no sentido mais amplo do termo. Não por acaso, Oiticica falava em "programas não-programados" ou **"programas in progress"**²⁵⁰, que se caracterizariam justamente pela abertura indispensável ao processo criativo e ao ato criador. Vale também observar que Lygia Clark, num raciocínio semelhante ao que aqui apresentamos, fazia uma diferenciação entre "proposta" e "proposição", considerando que a primeira teria um sentido de completude, mais fechado, enquanto a segunda teria um caráter de virtualidade).

Adentrando um pouco mais na análise do *modus operandi* das práticas artísticas e arquitetônicas, perguntamos: Como opera um arquiteto? Resposta possível: De um ponto de vista simplificado e convencional, ele parte de um "programa" (é verdade) ao qual tem que atender para satisfazer às necessidades básicas de ordem prática de seu cliente; realiza levantamentos físico-arquitetônicos – que envolvem o reconhecimento da área em que a obra será implantada; realiza entrevistas com seu cliente, para se inteirar de seus gostos e hábitos; desenvolve estudos de viabilização e execução da obra – de acordo com as possibilidades físicas do terreno, com as possibilidades financeiras de seu cliente e com a legislação vigente; para então desenvolver o "projeto" propriamente dito. Neste momento, se ele se atém ao programa solicitado e às informações e condições levantadas, o "projeto"

²⁴⁸ ARGAN, 1996, p.251-252.

²⁴⁹ MAZZUCHELLI, 2007, p.21-22.

²⁵⁰ Fala de Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso. (FAVARETTO, 1992, p.14.)

não acontece enquanto tal. Mas se, considerando tudo isso, é definido um partido arquitetônico autêntico e a matéria é trabalhada enquanto essência (ou “substância potencial”), visando a criação de um espaço estético pleno (no sentido de espaço sensível), o “projeto” se realiza. Como disse Hegel:

Sujeita-se a matéria exterior a transformações, e ela é, de súbito, iluminada pelo clarão da individualidade. Deus entra no templo.²⁵¹

Próxima pergunta: Como opera o artista contemporâneo que se dedica às chamadas “práticas *site-specific*”? Resposta: Primeiramente ele procede à escolha do *site* ou lhe é determinado um *site* pelo curador responsável, ou seja, a situação a ser trabalhada é colocada em linhas gerais. No momento seguinte, o artista passa à “escuta” e mapeamento do lugar ou situação escolhida – é a hora de investigar e pensar nas contingências e singularidades pertinentes à posição em questão. São, então, identificados pontos passíveis de serem problematizados e enfocados, que serão, provavelmente, trabalhados – é quando o artista busca aspectos significativos que lhe interessem pessoalmente e que sejam de possível relevância pública para a situação eleita, no contexto do mapa construído. É, então, idealizada e realizada a intervenção. Pode ser considerado, ainda, um momento pós-intervenção, em que aconteça a documentação do projeto e uma elaboração crítica sobre seu método, seus impactos, suas fissuras e ruídos, aonde a realização de uma abordagem retrospectiva e prospectiva venha favorecer e alimentar novos projetos. E no caso de se tratar de uma proposta de *community-based art*, a comunidade em questão pode e deve participar da elaboração ou da definição de detalhes da prática a ser desenvolvida. Assim como deve haver momentos de apresentação e discussão da proposta tanto junto à equipe técnica que porventura esteja envolvida no projeto (que pode ser composta por profissionais de diferentes áreas de atuação) quanto junto à comunidade como um todo. Tal qual acontece na prática do arquiteto, também aqui o primeiro momento pode ser determinado por um “programa” (curatorial, de residência artística, de cunho pessoal ou comunitário), mas, a partir daí, a prática se desenvolve por via de um processo que passa a caracterizar a ação artística como “projeto”.

Como é possível observar, alguns elementos de ambos os processos operacionais se emparelham: programa/programa; cliente/ público ou curador; levantamento/ mapeamento; entrevista/escuta; análise de gostos e hábitos/ análise de contingências e singularidades;

²⁵¹ *Apud* PIGNATARI, 1995, p.13.

elaboração do projeto/elaboração do projeto; obra/intervenção. Tal semelhança de raciocínio metodológico, aliada às transformações conceituais e de ordem prática que as duas áreas sofreram em seu desenvolvimento histórico, é o que facilita sua fusão no contexto das práticas contemporâneas. Entendendo *site-specific* como metodologia de projeto, como método de trabalho, como maneira de pensar e agir, e entendendo que a prática da arquitetura não se limita ao projeto e construção de ambientes físicos, mas, antes, traduz-se em formas de pensamento engajadas em explorar a potência do real, com vistas a garantir a condição de virtualidade que permitirá a atualização do espaço enquanto evento, está praticamente estabelecida a indiferenciação entre a prática contemporânea da arquitetura e a concepção das práticas artísticas que invadem o espaço cotidiano.

É, portanto, no entendimento de **"arte como projeto"** que se define a **"metodologia *site-specific*"**, como estratégia de investigação, elaboração e desenvolvimento de práticas artísticas interacionistas-intervencionistas. Mas é importante ressaltar que, enquanto metodologia, serve apenas como meio de organização do pensamento, não como definição de modelo de projeto. Cada projeto deve ser único e diretamente vinculado às particularidades da situação encontrada; cada projeto é uma **"proposição situacional"**. E as práticas desenvolvidas devem funcionar como organismos vivos.

Esta ideia encontra paralelo no pensamento de Gropius, exposto em seu livro *Bauhaus: Nova arquitetura*, editado depois de encerrada sua experiência como diretor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, na década de 1950, em que fala da necessidade de se trabalhar a partir de um método baseado em uma **"perspectiva do desenvolvimento orgânico"** como único caminho possível para se desenvolver um trabalho criativo diante de situações novas e inesperadas²⁵², entendendo-se, com isto, que experiências anteriores e método de trabalho são válidos enquanto aprendizado de processos vivenciados que caçam o caminho para experiências e projetos futuros, e não como modelos a serem repetidos, uma vez que cada situação se apresenta em sua realidade própria, com seus elementos particulares e requer respostas específicas. Se, para Gropius, "projetar o espaço é projetar a existência", para as práticas colaborativas aqui mencionadas, "pensar e intervir no espaço (físico, psíquico ou social) é pensar a existência e nela intervir".

Poderíamos, também, nos apropriar do pensamento do arquiteto americano Frank Lloyd Wright que, contemporâneo de inúmeros movimentos estéticos internacionais, manteve-se firme em sua convicção de que:

²⁵² GROPIUS, 1972, p.26.

[...] o espaço não é uma abstração universal, é sempre um lugar com suas características, da mesma maneira que a sociedade é sempre uma comunidade determinada.²⁵³

Trata-se do mesmo pensamento que devemos ter no desenvolvimento das práticas artísticas colaborativas de *community-based art*. Nestas propostas, a arte – assim como a arquitetura para Wright – torna-se “um fato da vida e deve *nascer* [...] de circunstâncias [...] específicas de tempo e lugar”²⁵⁴.

E, para que isto aconteça, a “escuta” é fundamental. Voltando ainda uma vez aos situacionistas, podemos dizer que a prática da “deriva”, sugerida por eles como base para experiências estéticas – e que pode ser encontrada em vários outros momentos da história da arte, desde Baudelaire e sua ideia de *flanêur* (1863), passando pelas deambulações dadaístas por espaços banais, pela errância surrealista por espaços reais urbanos em busca de “acazos objetivos” e retornando ao *flanêur* em Walter Benjamin – é parte fundamental do processo de elaboração de uma proposta que venha a ser desenvolvida como prática colaborativa de caráter interacionista-intervencionista, na medida em que permite que se faça o reconhecimento de um lugar, que se perceba este lugar, que se “escute” o ambiente que será trabalhado. Sendo necessário também que se realize uma “escuta ativa”, que consiste em ouvir as pessoas que habitam e frequentam determinado espaço de vida.

Para concluirmos o raciocínio, voltamos a Argan, que nos induz a prestar atenção na disponibilidade das práticas contemporâneas com suas ideias que giram em torno de uma estética de convivência e compartilhamento, quando nos alerta:

O mundo de amanhã poderia não ser mais um mundo de projetistas, mas um mundo de programados.²⁵⁵

Vivendo a arte: a experiência-ação no ambiente construído pelo homem

É importante que se desenvolva a ética do cuidado como modo de ser-no-mundo. Pelo cuidado não vemos a natureza e tudo que nela existe como objetos. A relação não é sujeito-objeto, mas sujeito-sujeito. A relação não é de domínio sobre, mas de convivência. Não é pura intervenção, mas interação e comunhão.²⁵⁶

Leonardo Boff

²⁵³ ARGAN, 1992, p.291.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.197.

²⁵⁵ ARGAN, 1996, p.252.

²⁵⁶ BOFF, 2001, p.95.

Na definição de Kiki Mazzucchelli para “projeto” no contexto da arte contemporânea – apresentada há pouco – encontramos os pontos de uma outra questão que nos interessa considerar, qual seja a que se dá em torno da diferenciação entre “**fazer arte**” e “**viver a arte**”. Quando ela diz que “[a prática] se distancia da noção de um objeto de arte autônomo” e que se trata de uma “arte orientada para o social” e de “arte como evento”, torna-se quase possível enxergar a estrada que deixa para trás a ideia de “fazer arte” em direção a um novo paradigma, que seria a ideia de “viver a arte” – que pode ser traduzida pelas palavras já mencionadas de Oiticica: “Não quero mais separar minha experiência da vida real”.²⁵⁷

Trata-se de assumir uma nova atitude diante da vida e da própria arte. De trocar a segurança da autoexpressão pelo risco de um engajamento histórico e pautado em relações intersubjetivas²⁵⁸. E de pensar a arte como um exercício que envolve o coletivo. Como coloca Beuys:

A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo.²⁵⁹

E assim como Hélio Oiticica fez, vimos que muitos outros artistas contemporâneos vêm atuando no sentido de promover uma maior integração da arte na dinâmica existencial da vida cotidiana. Conforme nós mesmos já colocamos em *Práticas artísticas no espaço cotidiano*:

O artista que se propõe e se dispõe a ‘viver a arte’ (...) não se limita a ‘expor’ [obras]. Sua ação vai [muito] além. Ele espalha cultura. Cultiva. E o que significa cultivar senão dar condições para o nascimento e desenvolvimento da vida? E o que significa viver senão pensar sobre o que se é, o que se faz, aonde se vive, com quem se vive, ser e fazer as coisas acontecerem?²⁶⁰

Comparando as práticas artísticas colaborativas atuais com as propostas desenvolvidas pela *Bauhaus* ou pelo *Construtivismo*, poderíamos dizer que, assim como tais referências européias do passado, as práticas de hoje se propõem a informar, formar e/ou

²⁵⁷ Palavras de Hélio Oiticica em carta ao crítico londrino Guy Brett. (JACQUES, 2003a, p.6)

²⁵⁸ (HIRSCHKOP, 1999, p. 107). Em *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Ken Hirschkop escreve: “A lógica da intersubjetividade democrática inclui um elemento de risco para todos: não há como saber onde as coisas vão dar. Esta disposição para o risco... é uma característica inevitável da consciência dialógica, a qual entrega a segurança da simples autoexpressão como o preço pelo engajamento histórico.”(tradução nossa)

²⁵⁹ BEUYS [1972], 2009, p. 324.

²⁶⁰ FALCÃO, 2008, p. 41.

educar a população, com a diferença de que não querem impor suas ideias, mas se dispõem a trabalhar e vivenciar experiências construtoras de novas possibilidades junto com as pessoas e com as comunidades – no que se aproximam mais de algumas ações desenvolvidas por Kaprow. A intenção é de troca e de construção coletiva de conhecimento, através de processos que apostam em ações estéticas e lúdicas mais do que no rigor formal e metodológico (ainda que exista uma metodologia, conforme mencionado anteriormente). A ideia é que o dilatamento da percepção e da consciência – a nova sensibilidade – surja em decorrência de processos vivenciais. São as interações e intervenções.

As práticas colaborativas têm por propósito **promover o exercício de uma relação renovada das pessoas com a vida, a ser descoberta e praticada por cada uma delas em seu cotidiano**, o que, conseqüentemente, se refletirá no ambiente em que vivem.

A questão é que se tem a visão de que a educação real, o trabalho real, acontecem no dia-a-dia, todo dia, enquanto a arte acontece em momentos e dias especiais. Por isto essa busca por introduzir a arte no cotidiano, enxergar o sagrado nas coisas mínimas do dia-a-dia; viver a vida como se obra de arte fosse.

Enquanto práticas de arte, os processos interacionistas-intervencionistas atuais ultrapassam a abordagem funcionalista e o caráter meramente instrumental, promovendo a vivência para além da sobrevivência ou, nas palavras de Lillian Amaral, apontando “alternativas de sobrevivência com a qualidade da consciência estética, a partir, também, da liberdade de expressão e da criação de subjetividades”²⁶¹. Ou dito de outra maneira, nas palavras de Jeff Kelley, em seu livro *Essays on the blurring of art and life (Ensaio sobre a indefinição da arte e da vida)*:

Confiar na instrumentalidade de ideias, na efetividade de ações, na validade da experiência, na realidade dos sentidos, na contingência dos valores, e no valor da intuição não é meramente “materialismo”. [...] pode também ser uma verificação metódica da existência.

[Uma postura pragmática que se alimenta do Zen]: desconfia do dogma e encoraja a educação, visa a iluminação mas evita a lógica formalista, aceita o corpo tanto quanto a mente, e adere à disciplina mas renuncia ao controle egocêntrico.²⁶²

De maneira contrária à ideia de um Le Corbusier, por exemplo, que acreditava em uma “gramática visual universal” que, uma vez lida, seria capaz de gerar percepções e sensações idênticas em todas as pessoas, as práticas colaborativas propostas pelos artistas

²⁶¹ AMARAL, 2004.

²⁶² KELLEY, 2003, p. XXIV. Neste trecho, Jeff Kelley se refere ao pragmatismo defendido por John Dewey no livro *Art as Experience (Arte como experiência)*. Tradução nossa.

contemporâneos concentram-se em especificidades, de pessoas, de lugares e de situações, não em soluções universais. São práticas que configuram processos artísticos comprometidos com questões ideológicas, sociais e culturais de contextos singulares, trabalhando o ambiente físico e social construído por grupos e comunidades, bem como sua infraestrutura ecológica, o que é feito não apenas considerando as particularidades locais, mas também lidando com a realidade de forma crítica. Não se trata, portanto, de “plantar” soluções padronizadas, mas de irrigar territórios e deixar brotar o que é de cada terra.

Trata-se, ainda, de tentativas de se trabalhar territórios políticos como territórios poéticos, ou de lidar com o político poeticamente. Trata-se de ser artista, de viver esteticamente e agir politicamente, trabalhando no sentido de promover a “interrupção de processos automáticos”, como coloca Hannah Arendt em sua “teoria performativa da ação”, que aponta “uma ação política como acontecimento e começo”²⁶³. **Ação política e acontecimento: o que as práticas artísticas colaborativas são em essência.** (É possível aqui perceber a convergência das posturas e ideias dos situacionistas, de Hundertwasser, de Kaprow, e da grande maioria dos artistas contemporâneos que desenvolvem práticas artísticas colaborativas, processuais e contextualizadas).

Talvez o termo que melhor defina o artista que apresenta (e se apresenta para) este tipo de ação seja mesmo “propositor”, na medida em que sua atuação se dá como pesquisador, diretor, coordenador, facilitador, educador, co-executor, além de negociador de práticas estéticas. Ele lida com governos, instituições, organizações e comunidades. É um empreendedor alternativo. Seu papel é o de catalisador e agenciador de transformações positivas essenciais à sociedade. E como diz Kaprow:

Uma vez que o artista não é mais o agente principal responsável pelo trabalho de arte, mas deve se engajar com outros, às vezes indefinidos e fracamente organizados, como garotos de escola, às vezes altamente definidos, como estruturas governamentais e corporativas, o trabalho de arte torna-se menos um “trabalho” que **um processo de interações construtoras de significado.**²⁶⁴

É curioso, entretanto, observar que, se por um lado, o artista perde a autoria do trabalho enquanto “obra” sua (uma vez que o processo se dá de forma coletiva), por outro o artista se torna a sua própria assinatura, e sua presença passa a ser cada vez mais solicitada (o que pensamos que deva acontecer até que “o artista seja absorvido pelo ser humano total [e] o não-artista seja seu igual” – como dizia Mondrian).

²⁶³ ORTEGA, 2001.

²⁶⁴ KAPROW, 1995, p.157-158. (tradução nossa)

A arte como intervenção estética e prática cultural:
o "*un-artist*", a "incidental person", o "artista-etc." e o "artista da família"

É preciso aprender a "captar, enriquecer e reinventar" a subjetividade, sob pena de vê-la se transformar numa aparelhagem coletiva rígida a serviço exclusivo do poder.²⁶⁵

Nicolas Bourriaud
(inspirado pelas ideias de Félix Guattari)

Gropius, em seu discurso, falava do problema da formação especializada e de quão importante seria que o homem desenvolvesse uma compreensão da vida como um todo. E, conforme mencionado no capítulo 1, considerava o artista como o "protótipo do homem integral", na medida em que ele seria aquele que, em nossa sociedade mecanizada e padronizada, estaria apto a expressar o simbólico e a lidar com as situações de uma maneira não pré-concebida. Assim como Frank Lloyd Wright considerava o arquiteto como "mais do que um profissional", como "um mestre que [...] leva os homens a viver uma vida mais autêntica"²⁶⁶; e Mondrian (também conforme mencionado no capítulo 1) previa que num mundo de relações mais equilibradas "o artista seria absorvido pelo ser humano total [e] o não-artista seria seu igual".

Um pouco mais à frente, no mesmo capítulo, temos a proposição de Allan Kaprow para que o artista se transforme não apenas em um "não-artista", mas em um "an-artista" ("*un-artist*", no original), a fim de que arte e vida se tornem uma coisa só. Também ele acreditava que o artista fosse capaz de contribuir para que as pessoas enxergassem a vida e desenvolvessem suas atividades de uma outra maneira, melhor e mais integrada. E ao considerar que o "*un-artist*", ao lidar com questões da vida cotidiana, não devia fazê-lo de forma grave e austera, devendo, sim, jogar-brincar (*play*), Kaprow se aproxima da proposta dos situacionistas. E ambos se aproximam do pensamento de Schiller, para quem o "homem pleno" é aquele que joga, o homem lúdico. (Abrimos parênteses para mencionar que Johan Huizinga, em seu livro *Homo ludens*, de 1938, afirma que tais jogos-brincadeiras, assim como as práticas rituais, são capazes de aproximar o homem da realidade em seu aspecto mais sensível ou transcendente. E que um "jogo-brincadeira genuíno e espontâneo também pode ser profundamente sério...")²⁶⁷.

²⁶⁵ BOURRIAUD, 2009, p.125.

²⁶⁶ ARGAN, 1992, p.298.

²⁶⁷ HUIZINGA, 1955 *apud* KAPROW (1972), 2004, p.172.

Na opinião de outro artista, o brasileiro Paulo Brusky, o artista pensa como artista diante de qualquer situação e em qualquer função que esteja desempenhando – não pensa de forma convencional. E, com isso, pode ajudar a abrir a percepção das pessoas²⁶⁸. O que encontra paralelo em nossa ideia de que é na qualidade de artistas que os próprios abordam questões sociais, políticas, urbanas, ambientais e é, portanto, imbuídos dessa qualidade que propõem reflexões e soluções para tais problemas²⁶⁹.

Já Bourriaud, em seu texto *Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui)?* – ou, *O que é um artista (hoje)?* – diz que “o artista contemporâneo habita todas as formas de arte”, além de “também habitar outros campos culturais”; “o artista é permanentemente um intruso em outros campos”.²⁷⁰ O que nos remete à postura de Kaprow, que preferia se identificar como “artista experimental” para que se lhe abrissem as portas para experiências fora do universo convencional da arte.

E foi justamente visando influenciar sensivelmente os vários setores responsáveis pelo “funcionamento” e qualidade da vida cotidiana que nos anos 70 os artistas do *APG* (*Artist Placement Group*) propuseram a figura da “**incidental person**”. O termo cunhado por John Latham descrevia “um novo artista socialmente engajado, ou um papel socialmente engajado para uma pessoa que viesse do domínio da arte”²⁷¹. Como tal, as “pessoas incidentais” poderiam se colocar, incidentalmente, na posição de fazendeiro ou de cozinheiro ou de ladrão ou de cientista ou de pintor de casas ou de agente imobiliário, ou mesmo na posição de artista, já que o *APG* não via oposição entre a arte e os outros campos de atividades humanas²⁷². E, deste modo, conscientes de seu contexto de operação estariam aptas a pensar e propor alterações ou a criação de novas estruturas e espaços.

A proposta da “incidental person” se aproxima muito do fundamento do conceito “**artista-etc.**” desenvolvido por Ricardo Basbaum, indicando aquele artista que atua e se insere em outras áreas; aquele que leva um “tempero” para essas outras áreas sem deixar de levar em consideração o que lhes é específico e que, portanto, não caberia a ele realizar.

Para Basbaum, os “artistas-etc.” são aqueles que “questiona[m] a natureza e a função de seu papel como artista” (podendo atuar, por exemplo, como artista-curador, artista-agenciador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.). São artistas altamente comprometidos com o circuito em que estão inseridos, e que valorizam as relações entre “arte & vida” e “arte & comunidade”. Seriam uma espécie de “desenvolvimento e extensão do ‘artista-

²⁶⁸ Entrevista de Paulo Brusky a Lídice Matos, Recife, 24 jan. 2007. (MATOS, 2007, p.174)

²⁶⁹ FALCÃO, 2007, p.26.

²⁷⁰ BOURRIAUD, 2002 *apud* BARBOSA [trad.], 2003, p.77.

²⁷¹ TRISCOTT, 2008, p.8.

²⁷² RIGBY (BASEKAMP), 2010.

multimídia', que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o 'artista intermídia' *Fluxus* com o 'artista conceitual'". E seriam, ainda, aqueles que consideram a relação do artista com pensadores e pesquisadores contemporâneos de diversas áreas (não-artistas), num exercício permanente e compartilhado de produção de pensamento e do que ele chama de "atos sensoriais provocativos" (*SPACTs – sensorial provocative acts*). Basbaum confere a tais artistas a responsabilidade de revelarem qual o papel da arte no mundo mutante em que vivemos.²⁷³

O "artista-etc." seria, então, uma estratégia adotada pelo artista que, na condição de artista, assume outros papéis. Em *Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico*²⁷⁴, Basbaum utiliza os termos "dispositivo de trabalho" ou "dispositivo de atuação" para definir o artista em sua capacidade de produzir "dispositivos sensíveis de pensamento". E cita Alain Badiou, falando sobre a importância da habilidade de se perceber conexões entre as coisas para que se pense em intervenções possíveis, capazes de efetivar transformações e redesenhar processos, lembrando que o impulso inicial é sempre o "êxtase sensorial". Assim, Basbaum coloca o artista como aquele que trabalha "a emergência do sentido a partir de uma compreensão sensível, sensorial, de tantos incessantes deslocamentos", ou seja, trabalha no sentido de tornar a percepção mais aguda, produzindo desvios, deslocando eventos e gerando intervenções.

Também "**o artista-da-família**", de Jorge Fonseca, se aproxima dos 'artistas-tipo' citados anteriormente. Com uma atuação semelhante à do 'médico-da-família' e à do 'arquiteto-da-família', o "artista-da-família" seria uma espécie de observador e conselheiro; aquele que, a partir de uma residência artística realizada nas casas das pessoas, partilhando efetivamente com elas o seu cotidiano, seria capaz de fazê-las perceber o potencial do que as envolve e as constitui. Trata-se, aqui, de uma proposta de dupla apropriação – por parte do artista, apropriação de uma realidade que não é a dele; e por parte da família, apropriação de um artista-intruso como sendo seu amigo mais próximo. Apropriações temporárias que visam o desenvolvimento e a apropriação permanente de novas maneiras de se enxergar e conduzir a existência.

Nesta proposta, como nas outras, as possibilidades de ação são infinitas, assim como seus desdobramentos. E ainda que venham à tona muitas questões, como por exemplo: 'será possível manter o olhar de artista em situações que se apresentem extremamente limitadas?', ou, 'será possível fazer florescer a percepção estética e o pensamento artístico em condições de vida desde sempre precárias?' – a discussão é sempre saudável, assim

²⁷³ BASBAUM *in* MOURA (org.), 2004, p. 21-23.

²⁷⁴ BASBAUM *in* BIENAL DE SÃO PAULO (27.), 2008, p. 57-74.

como as oportunidades de troca. De qualquer modo, o que se propõe aqui, é também uma nova rede de relações, uma nova forma de atuação do artista e uma revolução estética na vida com o cotidiano. Uma prática descondicionante, capaz de reverter a rotina, potencializar a retina, descortinar horizontes e suscitar desejos de realizações possíveis.

Não é difícil perceber que o trânsito dos artistas pelos mais diferentes universos de atuação está intimamente relacionado às propostas de ações coletivas e colaborativas – não apenas envolvendo artistas e participantes, mas também artistas e profissionais de diversas áreas.

Juntando estes pensamentos, chegamos ao parecer apresentado por Huchet, com base nas ideias de Jacques Rancière e de Dominique Château, de que o artista, mesmo quando nega a arte (por considerá-la parte da vida, da política, das relações sociais) se afirma como artista. Para Huchet:

Operando no horizonte de uma fusão no tecido indiferenciado da sociedade, ele [o artista] estica o elástico da arte até seu máximo ponto de resistência, mas sem levar a ação a romper com a arte [já que é com a própria arte que ele opera]. [...] **O artista reinstitui sua função de propositor da diferença como diferença.**²⁷⁵

Mas a sua diferença, hoje, não está mais na operação artística que cria o objeto especializado, mas na operação artística que cria um novo olhar e uma nova postura diante da vida. Ideia que se revela nas práticas artísticas colaborativas contemporâneas mas que, há muito, já habitava o pensamento de artistas que viam a arte como intervenção estética e prática cultural. Nas palavras de Gaudí:

A função do arquiteto não é inventar grandes projetos, mas antes torná-los possíveis.²⁷⁶

E nas de George Maciunas:

Assim, **a contribuição fundamental de um artista** verdadeiramente concreto [no sentido de ser aquele que trabalha com “o mundo da realidade concreta” e não com a “abstração artificial do ilusionismo”] **consiste em criar – mais do que a forma ou a estrutura – um “conceito” ou um “método” pelo qual a forma será realizável independentemente dele.** [...] uma tal composição é bela por seu próprio método.²⁷⁷

²⁷⁵ HUCHET, 2010. (grifo nosso)

²⁷⁶ ZERBST, 1985, p.150.

²⁷⁷ MACIUNAS, 2009, p.80. (grifos nossos)

Ou seja, a ideia geral é que o artista, que por natureza trabalha a partir da “indiferenciação”, atue junto às pessoas através de práticas processuais que lhes permitam a experiencição de vivências que as levem “além dos limites do conhecido [e] do pré-concebido”, já que, como define a própria etimologia da palavra, **experiência é o que está além dos limites até então existentes ou colocados**: “(ex=fora, peras=limite, perímetro)”²⁷⁸.

É, portanto, a desprogramação de pessoas e de espaços o que propomos a partir da atuação do artista contemporâneo como agente da dimensão estética da existência, para que as realidades físicas e sociais que constituem o homem e por ele são constituídas possam ser consideradas e definidas de maneira mais cuidadosa e satisfatória.

Um ambiente construído o é pela ação humana, patrimônio e cultura só fazem sentido no contexto da produção e existência humanas, e a sustentabilidade é uma questão que depende cada vez mais da vontade e do trabalho humanos. Aí enxergamos a necessidade e a possibilidade de promover articulações e traçar caminhos para a instauração de novos modos de vida, que visem a qualidade do ambiente humano, urbano e natural, através de práticas artísticas colaborativas.

²⁷⁸ SPERLING, 2006, p.8.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: "THE AND"²⁷⁹

*A precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. Pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação.*²⁸⁰

Waldemar Cordeiro

Afinal, onde reside a arte? Onde ela está, onde se situa? Ao que tudo indica, não apenas nos objetos ou nas instalações, mas também em outras instâncias, em outros registros, em outras ordens – mais dispersas, mais abrangentes – ou, ainda melhor, na experiência vivenciada, o que amplia suas dimensões.

E o que é um artista contemporâneo? Qual o seu papel no mundo em que vive? Ao que parece, sua função é múltipla, além de socialmente comprometida.

Como vimos, a arte deixou de ser apenas Arte, e passou a ser Arte-Sociologia, Arte-Antropologia, Arte-Urbanismo, Arte-Arquitetura, Arte-Comunicação, Arte-Tecnologia, Arte-Ecologia, Arte-Administração, Arte-Medicina, Arte-Genética, Arte-Filosofia, Arte-História, Arte-Geografia, Arte-Psicologia, Arte-Direito, Arte-Economia, Arte-Política... E para o que já existia, como Arte-Educação ou Arte-Terapia, talvez possamos propor uma fusão das palavras – como "Arteeducação" e "Arterapia" – para sugerir práticas que ganharam uma outra dimensão, a partir da fusão dos conceitos, dos pensamentos, das ferramentas e das ações das, até então, diferentes áreas. Na verdade, a nomenclatura é simbólica, o que importa é o novo modo de pensar e o novo modo de agir.

Nas palavras de Bourriaud:

"Interdisciplinaridade" é, certamente, um termo frequente na arte contemporânea: eu pessoalmente não creio que ainda exista, nesse nível de criação, algo que possamos chamar de disciplinas. Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram de ponta a ponta.²⁸¹

Trata-se, aqui, realmente de **fusão**, não de justaposição ou complementaridade; ideia que podemos considerar semelhante à proposta de se superar a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade em prol de uma postura focada na transdisciplinaridade, onde os

²⁷⁹ Transmutação de *The end* (no sentido de "ponto final" ou "termina aqui") em *The and* (no sentido de "e" ou "continua indefinidamente"), realizada pelo poeta multimídia Arnaldo Antunes (ANTUNES, 1997, p.47).

²⁸⁰ CORDEIRO in MORAIS, 1991, p.164.

²⁸¹ BOURRIAUD, 2002 *apud* BARBOSA [trad.], 2003, p.77.

conceitos e atuações não aparecem justapostos, mas novos conceitos e novas formas de atuar são gerados a partir de um novo olhar sobre as coisas, e levam à construção de novos conhecimentos.

Hundertwasser, em um escrito seu identificado como *De uma carta de Paris*, de 1954, diz que:

Minha "atividade artística" há muito tempo não se limita mais à palavra arte, assim como a palavra arte não mais se adequa a tudo o que vem sendo criado agora [...] A arte hoje está ficando mais e mais livre, mas ao mesmo tempo está assumindo mais e mais responsabilidades e está ficando mais e mais complicada, mas esta complexidade é um bom sinal.²⁸²

A vida é complexa. Naturalmente complexa. As práticas artísticas colaborativas contemporâneas propõem uma nova maneira naturalmente complexa de se pensar, fazer e viver arte. Trata-se de fazer, da arte, vida; e vice-versa.

Entretanto, para se estabelecer a arte como vida e a vida como arte são necessárias uma outra lógica e uma outra noção de tempo. Ou em outras palavras, como já foi mostrado, o desenvolvimento de práticas dialógicas e processuais. Voltando ainda uma vez a Bourriaud:

[...] a arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo.²⁸³

Pensamento que se completa com o de Grant Kester, em seu livro *Conversation Pieces*²⁸⁴, ao observar que com isso a arte tornou-se um espaço aberto dentro da cultura contemporânea onde é possível se colocar, analisar, criticar e articular questões polêmicas de uma forma que não seria tolerada em nenhum outro lugar. E que esta abertura se apresenta como a condição essencial ao desenvolvimento de projetos da natureza dos que aqui foram apresentados, ainda que exista dificuldade de aceitação de tais práticas quando elas deixam o universo da arte e adentram o espaço real.

Também Wolfgang Zinggl, do coletivo austríaco *WochenKlausur*, fez uma reflexão sobre o assunto, dizendo que:

Através de certas liberdades que lhe têm sido outorgadas, uma área está se abrindo para a arte, aonde as deficiências das políticas estabelecidas podem ser apontadas e

²⁸² Carta endereçada a Herr Rochowansky. Tradução nossa. (HUNDERTWASSER, 1997, p.44.)

²⁸³ BOURRIAUD, 2002 *apud* BARBOSA [trad.], 2003, p.77.

²⁸⁴ KESTER, 2004, p.68.

suas soluções podem ser paradigmaticamente demonstradas. [Mas que] a oportunidade da arte de abordar um problema de forma não convencional, [...] é, em princípio, uma oportunidade aberta a qualquer um que se aproxime de um problema vindo de fora.²⁸⁵

O que é preciso é que tratemos de questões imprescindíveis, no momento presente e de maneira coletiva. A ação revolucionária da arte hoje é se enxergar como **"inteligência compartilhada"**²⁸⁶, o que confirma sua natureza política e pedagógica. As asserções individuais devem ceder espaço ao diálogo e a soluções construídas coletivamente. Trata-se de pensar junto, visando atingir níveis mais profundos de consciência, considerando os interesses de todos e o bem-estar comum – é a "escultura de calor social" proposta por Beuys. Segundo suas palavras: "A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento, desse momento de liberdade, será possível pensar em mudar o resto"²⁸⁷.

Trata-se de buscar agir em sinergia, já que estamos em uma época e em uma cultura caracterizadas por coabitações e pela proliferação de possibilidades. Diante disso, temos que primar pela integração, não pela fragmentação. Por este motivo as mídias combinadas (a intermídia ou, mais que isso, a transmídia), a arte híbrida, o "un-artist", "the incidental person", o "artista-etc.", o "artista-da-família", são todos múltiplos, são todos "e", mas com uma visão integral da vida, o que os torna "uno", inteiros. São todos focados na experimentação, no pensamento-ação, no conceito-ação, na experiência-ação. Operam de forma fluida e simultânea e, decididamente, integrada, não hierarquizada e contextualizada.

As práticas artísticas que buscaram e buscam a fusão entre arte e vida, tanto as do passado quanto as do presente, foram e continuam sendo questionadas em sua especificidade artística. E, neste sentido, quem sabe, a "morte da arte" signifique mesmo a sua "dissolução na vida", como sugeriu Tarabukin. O que talvez seja o mesmo que dizer que estamos, finalmente, caminhando no sentido de encarar "a vida como obra de arte". Estaríamos, então, a caminho de uma sociedade não alienada, em que as experiências coletivas se dariam em comunhão e a arte não seria mais necessária, certo? Viveríamos a ideia de que "um povo livre é aquele que não conhece a arte como realidade separada, que não conhece a separação da experiência coletiva em formas distintas chamadas arte, política ou religião"²⁸⁸. Será?

Poderíamos, também, estar apenas diante de uma forma diferente de atuação artística em que, transformada a arte em ação estética, ganha destaque o artista (ainda que

²⁸⁵ ZINGGL, 2001, p. 132.

²⁸⁶ COIMBRA, 2004.

²⁸⁷ BEUYS, 1972 in FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 301.

²⁸⁸ Jacques Rancière, no texto *Será que a arte resiste a alguma coisa?*, discorrendo sobre a ideia de Schiller, para quem a arte é portadora de promessa na medida em que consiste no resultado de algo que, para os que o fizeram, não era arte.(RANCIÈRE, 2007)

não como autor, mas como propositor), assim como todo o “contingente populacional” que com ele participa e colabora, não? (o que, de certa forma, também termina por contribuir para que a arte se torne prática comum na vida).

É importante considerar que as experiências estéticas dialógicas que se desenvolvem através das práticas artísticas e se baseiam em colaboração não abolem o “*sensorium* inédito” indispensável à experiência sensível, porque disso depende a força da proposta de um novo olhar sobre a vida e as coisas do mundo – é fundamental para que se enxergue uma “nova arte de viver”. Tais práticas apenas exploram isso no contexto natural do cotidiano.

Seja como for, muitas práticas geraram e continuam gerando modelos sociais alternativos que, por sua vez, podem ser considerados os responsáveis pela possibilidade de irmos a ter ambientes físicos construídos também de maneira alternativa. Os modernos acreditavam que a arte e a arquitetura podiam mudar a sociedade; os situacionistas, que a sociedade era quem deveria mudar a arte e a arquitetura. Diante do que vimos, acreditamos que as práticas artísticas colaborativas podem exercer influências positivas sobre a sociedade e podem desencadear processos transformadores, assim como, na direção inversa, uma sociedade participativa é também definidora de práticas artísticas colaborativas. Os exemplos contemporâneos são de mão dupla. Atualmente, o caminho para se chegar ao “alternativo” (alternativo à poluição, à falta de identidade, à falta de educação, à falta de participação, à falta de visão crítica, à falta de qualidade de vida) passa pela atuação dos artistas contemporâneos que propõem ações em prol de uma sociedade não alienada em relação à realidade que a cerca (capaz de considerar seus aspectos sociais, físico-ambientais, ecológicos, políticos e econômicos) e participativa o bastante para exigir e colaborar na construção de um ambiente de vida mais saudável e satisfatório. Ambiente este onde se incluam cidades com qualidade vivencial e sensorial, ao mesmo tempo entendidas como abrigo, lar, espaço de liberdade, de coexistência, de convivência e de realização das atividades que movem o homem – consequentemente, construídas de maneira ética e estética. O que, na verdade, não difere muito das propostas de nossas referências do passado. O que mudou foi o modo de fazer as coisas acontecerem.

Respondendo, então, às duas perguntas iniciais, apresentadas como motivo para o desenvolvimento dessa pesquisa (reiterando: a primeira, sobre a possibilidade de as práticas artísticas colaborativas serem consideradas exemplos de processos de trabalho compartilhado, exemplos de sensibilidade tática/estratégica/metodológica, capazes de potencializar os resultados positivos de processos de reconfiguração sociais e espaciais,

conferindo novas dimensões a práticas gestoras e intervencionistas; e a segunda, sobre a possibilidade de o artista contemporâneo que participa de maneira efetiva, significativa e positiva em processos que promovem reconfigurações sociais e espaciais fazer parte de equipes de profissionais que atuam de maneira formal e convencional em processos desta natureza):

. Sim. Acreditamos, por tudo o que aqui foi apresentado em termos de ações e pensamentos, que as práticas artísticas colaborativas podem e devem ser consideradas exemplos de processos de trabalho compartilhado – porque realmente o são. Elas agem estrategicamente, porque resultam de projetos desenvolvidos a partir de uma metodologia prévia, ainda que flexível. Mas, principalmente, elas são ações estéticas, capazes de redimensionar “sensivelmente”²⁸⁹ práticas gestoras e intervencionistas.

. Sim. O artista contemporâneo que desenvolve práticas artísticas colaborativas pode e deve fazer parte de equipes de profissionais que atuam em processos de reconfiguração sociais e espaciais. Sua participação é desejável justamente para que a atuação da equipe se dê de maneira cada vez menos formal e convencional (já que é importante um contato próximo com o público envolvido e uma visão descondicionada que leve à busca de soluções específicas para cada caso). Seu comprometimento com as questões de cada projeto deve, no entanto, transcender os vínculos estabelecidos com órgãos governamentais, entidades ou instituições, para que as ações que venha a propor, apesar de integradas e integradoras, consigam manter o frescor, a leveza, a sensibilidade, a força e o caráter inaugural característicos das práticas artísticas e capazes de gerar um redimensionamento da vida.

Deste modo, o artista contemporâneo propositor de tais práticas contemporâneas que sugerem novas formas de vida que, por sua vez, propõem que a vida se paute também e essencialmente pela dimensão estética, se coloca à disposição para o trabalho de, colaborativamente, tornar possível o “ainda não realizado”.



FIGURA 107 – Poesia de Arnaldo Antunes.
Fonte: ANTUNES, 1997, p. 47.

²⁸⁹ Considerar o significado deste termo em toda a sua amplitude.

BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS

Livros e capítulos de livros

ALBERA, François. O que é o Construtivismo? In: ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.165-171.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha, 2004, p. 21-23.

_____. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: BIENAL DE SÃO PAULO (27.): Seminários. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa... [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 57-74.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / N-Imagem, 1997.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós (1972). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.300-324.

_____. I am searching for field character (1973). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 125-126.

BEUYS, Joseph; SCHWARZE, Dirk. Report on a Day's Proceedings at the *Bureau for Direct Democracy*//1972. In: BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 120-124.

BIENAL DE SÃO PAULO (27.): Seminários. Curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa... [et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

BIRD, Jon; WEBSTER, Andy. The Blurring of Art and ALife. In: DORIN, A. (Ed.). **Proceedings of Second Iteration**. Melbourne: CEMA, 2001, p.38-46. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?sourceid=navclient&hl=pt-BR&ie=UTF-8&rlz=1T4SUNC_pt-BRBR377BR377&q=jon+bird+andy+webster+proceedings+of+second+iteration>. Acesso em: 02 fev. 2011.

BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2006.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús (Eds.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela Terra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRADLEY, Will; ESCHE, Charles (Ed.). **Art and Social Change**: a critical reader. Londres: Tate / Afterall, 2007.

CANÇADO, Wellington; MARQUEZ, Renata; CAMPOS, Alexandre; TEIXEIRA, Carlos M. (Orgs.). **Espaços Colaterais**. Belo Horizonte: InstitutoCidadesCriativas/ICC, 2008.

CAVALCANTI, Carlos. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1981.

CHIPP, Herschel Browning (Org.). **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian (1959). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.46-49.

_____. Da supressão do objeto: anotações (1975). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.350-356.

_____. 1968: Nós somos os propositores. In: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte Brasileira Contemporânea)

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. Letters: 1968-69. In: BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 110-116.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Coletivo Periferia/eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <<http://ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Eduardo Coimbra. Textos de Glória Ferreira e Adolfo Montejo Navas e entrevista concedida a Glória Ferreira, Ligia Canongia e João Modé. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

FALCÃO, Rachel. Práticas artísticas no espaço cotidiano: a aproximação entre arte e vida instaurando processos de resgate, construção e afirmação de identidades. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JUNIOR, Potiguara Mendes da. (Org.). **Comunicação e Cultura Visual**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p.29-45.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992. (Coleção Texto e Arte, 6.)

FELÍCIO, Erahsto (Org). **Internacional Situacionista**: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

FELSHIN, Nina (Ed.). **But Is It Art? The Spirit of Art as Activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar Periférico**: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo:EDUSP, 1993.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLÓRIDO, Marisa. *Lotes Vagos*: a impropriedade integrada. In: SILVA, Breno; GANZ, Louise. **Lotes Vagos**: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2009.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte Brasileira Contemporânea)

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDEMBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: Novarquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.,1972.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papyrus, 2002.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.

HIRSCHKOP, Ken. **Mikhail Bakhtin**: an aesthetic for democracy. New York: Oxford University Press, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Boston: Beacon, 1955 *apud* KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista: Parte II (1972). Revisão técnica de Ricardo Basbaum. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, p. 167-181, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Hundertwasser Architecture**: for a more human architecture in harmony with nature. Viena: Taschen, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein Jacques. **Estética da Gíngã**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

JANSON, H. W. **História da Arte**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2008.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock (1958). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.37-45.

_____. Success and Failure when Art Changes. In: LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain**: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995, p.152-158.

KELLEY, Jeff (Ed.); KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley: University of California Press, 2003 (expanded edition). Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 02 fev. 2011.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces: community and communication in modern art**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.

KOSUTH, Joseph. The Artist as Anthropologist (1975). In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 182-184.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain: new genre public art**. Seattle: Bay Press, 1995.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes (1962). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.78-81.

MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1974**. Madri: A. Corazón, 1974.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **Contra-revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **Cultura e Sociedade**. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. In: CHAUI, Marilena (Sel.). **Textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992. (Texto & Arte, 8)

MINK, Janes. **Marcel Duchamp 1887-1968: A Arte como Contra-Arte**. Köln:Taschen, 1996.

MONDRIAN, Piet. Realidade natural e realidade abstrata (texto de 1919). In: CHIPP, Herschel Browning (org.). **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.318.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

NONELL, Juan Bassegoda. **Gaudí: Lê Génie des Formes**. Paris, Éditions Abbeville, 2000.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto...[et al]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

Obras Primas da Poesia Universal. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Seleção de textos (1954-1969) organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 82-95.

_____. Esquema geral da Nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.154-168.

PEIRCE, Charles Sanders. **Escritos Coligidos**. Tradução Armando Mora D'Oliveira. v. 36. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Coleção Os Pensadores).

_____. **Semiótica**. Tradução Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1995.

PINCUS-WITTEN, Robert. Fluxus and Silvermans: an Introduction. In: HENDRICKS, Jon. **Fluxus Codex**. Nova York: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation/Harry Abrams, 1988, p.15-18.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org). **Arte/resistência: V Simpósio Internacional de Filosofia Nietzsche/Deleuze**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

RESTANY, Pierre. **O Poder da Arte – Hundertwasser**: o pintor rei das cinco peles. Köln: Taschen, 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. **Arte Nova**. Köln: Taschen, 1993.

TARABOUKINE, Nikolai. **Le Dernier Tableau: écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe** 1. Do Chevalet à La Machine. 2. Pou une Théorie da La Peinture. Paris: Champ Libre, 1980.

YIN, Robert K. **Case Study Research: Design and Methods**. USA: Sage Publications Inc., 1989.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZERBST, Rainer. **Antoni Gaudí**. Köln: Benedikt Taschen, 1985.

ZINGGL, Wolfgang (Ed.). **WochenKlausur: Sociopolitical Activism in Art**. Viena: Springer-Verlag, 2001.

Textos avulsos, artigos, eventos e periódicos

AMARAL, Lílian. Mediações: Arte Pública, Cotidiano Urbano e Reconstrução Social. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 13., 2004, Brasília. **Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP**. v.2, Brasília: PPGA-UnB, 2004. Disponível em: <http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/clv/lilian_amaral.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2008.

ARRUDA, Tereza de. A Revolução Somos Nós: Joseph Beuys, o gênio alemão do pós-guerra. **Arte! Brasileiros**: revista bimestral de arte, São Paulo, n. 7, p. 34-37, nov./dez. 2010.

BASBAUM, Ricardo. Migração das Palavras para a Imagem. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 13, p. 737-395, set. 1995.

BALTAZAR DOS SANTOS, Ana Paula. **Por uma arquitetura virtual**: uma crítica das tecnologias virtuais. LAGEAR – Laboratório Gráfico para Experimentação Arquitetônica/ Departamento de Projetos – Escola de Arquitetura – UFMG. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/lagear/virtual.html>>. Acesso em: 21 jun. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. A utopia possível na sociedade líquida. Entrevista concedida a Dennis de Oliveira. **Cult – Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo: Editora Bregantini, ano 12, n.138, p.14-18, ago. 2009.

BISHOP, Claire; COOKE, Lynne; HUYGHE, Pierre; LEE, Pámela M.; TIRAVANJA, Rirkrit ;e ZITEL, Andrea. Remote Possibilities: mesa redonda sobre a mudança de terreno da *Land Art*. **Artforum**, verão 2005, p.292.

BOURRIAUD, Nicolas. Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui). **Beaux Arts Magazine**, Paris, 2002. Tradução de Felipe Barbosa. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano 10, n. 10, p. 77-78, 2003.

BRETAS, Aléxia. **O Estado da Arte sem Arte, em Lygia Clark**. Publicado em 30 mai. 2007. Disponível em: <<http://dimensaoestetica.blogspot.com/2007/05/dimenso-esttica-por-lygia-clark.html>>. Acesso em: 27 fev. 2011.

COELHO, Maria Cecília de Miranda N.; CZARNOBAI, Aline Fernanda; POZZO, Renata Rogowski. O Humano Monumento: o Urbanismo Unitário deriva pelo centro de Florianópolis. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE GEOGRAFIA, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO NO MEIO AMBIENTE, 2010, Londrina. Disponível em: < http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/maria_cecilia.pdf >. Acesso em: 15 jan. 2011.

CONSTANT. Outra cidade para outra vida. **IS**, n.3, 1959. (Revista) *apud* FELÍCIO, Erahsto (Org). **Internacional Situacionista**: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007, p.88-89.

CRAWFORD, Romi. Um modelo aberto para se fazer arte. Entrevista concedida a Camila Molina. **O Estado de São Paulo**: Caderno 2, 01 jul 2006.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. **Les lévres nues**, set. 1955 (jornal) *apud* FELÍCIO, Erahsto (Org). **Internacional Situacionista**: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007, p.43-44.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. **Arte & Ensaios**: Revista do Mestrado em História da Arte da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

Definições IS, n.1, junho de 1958 *apud* FELÍCIO, Erahsto (Org). **Internacional Situacionista**: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

DUARTE, Rodrigo. Da "cultura afirmativa" à subjetividade criativa. **Cult**: Revista Brasileira de Cultura, São Paulo: Editora Bregantini, n.127, ago 2008, p.56-59.

FÉLIX, Luciene. **Charles Sanders Peirce**: a lógica pragmática. 2007. Disponível em: <http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2007_05_logica.htm>. Acesso em: 28 nov. 2010.

FORNACIARI, Christina. Joseph Beuys: criar é se criar. **Ceia**: Centro de Experimentação e Informação de Arte (site), 2009. Disponível em: <<http://ceia.art.br/joseph-beuys-criar-e-se-criar>>. Acesso em: 08 f1v. 2010.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. Tradução Alexandre Sá. Revisão Ângela Prada. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n.12, p. 137-151, 2005.

HIRSZMAN, Maria. Mônica Nador defende uma arte útil e bela. **O Estado de São Paulo**: jornal *online*, p. D-8 e D-9, 21.03.2000.

HUCHET, Stéphane. A « elasticidade » da arte para com a política: breves bases históricas e críticas. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. (texto a ser publicado ainda este ano nos **Anais do XXX Colóquio do CBHA**)

GODOY, Arilda S. Introdução à Pesquisa Qualitativa e suas Possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n.2, 1995^a, p. 57-63.

GRUENEWALD, David A. The Best of Both Worlds: A Critical Pedagogy of Place. **Educational Researcher**, v. 32, n. 4, p. 3-12, may 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitectos**, São Paulo, 03.035, Vitruvius, abr. 2003b. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/03.035/696>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

JUSIDMAN, Yishai. InSITE. **Art Issues**, San Diego, n. 36, p. 46, jan/fev 1995.

KAPROW, Allan. A Educação do Não-Artista: Parte I (1971). Tradução Carlos Klimick. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 4, n.4, p. 214-226, mar. 2003.

KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista: Parte II (1972). Revisão técnica de Ricardo Basbaum. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, p. 167-181, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/>>. Acesso em: 01 fev. 2011.

KAPROW, Allan. **Art which can't be art**. 1986. Disponível em: <<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2011.

KESTER, Grant H. Colaboração, Arte e Subculturas. **Caderno SESC VideoBrasil**: Arte Mobilidade Sustentabilidade. v. 02., São Paulo: SESC, p.10-35, nov. 2006. (revista português-inglês). Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/video brasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_CadernoVB02_p.10-35_P.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2008.

KOTANYI, Attila; VANEIGEM, Raoul. Programa Elementar da Oficina de Urbanismo Unitário. **IS**, n.6, agosto de 1961 *apud* FELÍCIO, Erahsto (Org). **Internacional Situacionista**: Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007, p. 95-104.

KUNSCH, Graziela (Ed.). **Urbânia**: revista. n. 3, Conexão Artes Visuais MinC-Funarte-Petrobrás, Editora Pressa, 2008.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. **October Magazine**, n.80, EUA, p.86, 1997.

_____. The Wrong Place. **Art Journal**, EUA, 2000.

LEONÍDIO, Otávio. Obra expõe utopia urbana de Mondrian. **Folha de São Paulo**: Caderno Ilustrada (jornal), São Paulo, 20 set. 2008. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraImprensaLeiaMais/260/Otavio-Leonidio.aspx>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. Arte e vida de mãos dadas: percepção e criação em Fluxus. In: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE, 2., 2007, São Paulo. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c37a.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2011.

MACIEL, Pedro. A arte como destino do ser. **Digestivo Cultural**: Ensaios, 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8&titulo=A_arte_como_destino_do_ser>. Acesso em: 08 fev. 2011.

MARTÍ, Silas. Uma conversa com os coletivos Chto Delat e Oda Projesi, que promovem ações em nome da micro e da macro-política. **Caderno SESC VideoBrasil**: Arte Mobilidade Sustentabilidade. v. 02., São Paulo: SESC, p.120-134, nov. 2006. (revista português-inglês). Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141808_CadernoVB02_p.10-35_P.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2008.

MARTINS, Luiz Renato. O Debate entre Construtivismo e Produtivismo segundo Nikolay Tarabukin. **Arts**: Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, v. 2, ano 1, n.2, p. 57-71, dez. 2003. Disponível em: <www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2011.

MASSARA, Bruno. Arquitetura Art Nouveau. **TERRITORIOS.ORG**: site que apresenta textos sobre história e teoria da arquitetura e do urbanismo. Disponível em: <http://www.territorios.org/teoria/H_C_nouveau.html>. Acesso em: 27 dez. 2010.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arte como Projeto. **Cultura e Pensamento**: revista, n. 2, p.20-25, out/nov/dez. 2007.

MEITIN, Alejandro. Ciudades que enamoran. Protagonismo social y arte público. **Malabia**: arte cultura y sociedad, ano 3, n. 34, jun 2007.

MORADO NASCIMENTO, Denise. A redefinição da edificação urbana. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP, São Paulo, n.22, p.94-105, dez. 2008. Disponível em: <www.revistausp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n22/07.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2011.

NADOR, Mônica. Paredes pintadas. **Drops**, São Paulo, 02.004, Vitruvius, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/02.004/1584>>. Acesso em: 02 set. 2006.

ORTEGA, Francisco. Hannah Arendt, Foucault e a reinvenção do espaço público. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 24, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 dez. 2010.

PEREIRA, Margareth da Silva. Corpos escritos – Paisagem, memória e monumento: visões da identidade carioca. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano 7, n. 7, 2000, p.99-113.

PORTUGAL, Ana Catarina M. da Cunha Martins. Conceito ampliado de arte e filosofia: um diálogo entre Joseph Beuys e Edmund Husserl. **Aquinate**: revista digital, n. 8, 2009, p.163-170. Disponível em: < <http://www.aquinate.net/revista/edicao%20atual/Estudos/Estudos-8-edicao/Estudo%205-Portugal.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2010.

PRADO, Adélia. Entrevista a Simone Goldberg. **TAM Magazine**, São Paulo, ano 3, n. 31, p.42-46, set. 2006.

RIBEIRO, José Augusto. "Trópico na Pinacoteca": Arte e Periferia. Debate entre Mônica Nador e Paulo Sérgio Duarte. **Trópico**: site, s/d. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2385.1.shl>>. Acesso em: 14 ago. 2006.

RIGBY, Scott. Artist Placement Group (@Basekamp & Apexart). **Basekamp**: site, 2010. Disponível em: <<http://basekamp.com/about/events/artist-placement-group-basekamp-apexart>>. Acesso em: 30 nov. 2010.

RODRIGUES, Jacinto. Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade. **A Página da Educação**: jornal, Porto/Portugal, n.101, p. 12, abr. 2001. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=101&doc=8357&mid=2>>. Acesso em: 02 dez. 2010.

ROMERO, Alicia (Dir.). **De Artes y Pasiones**. Buenos Aires, 2005. Disponível em: <<http://www.deartesy pasiones.com.ar>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

SEARLE, Adrian. Make yourself at home. **The Guardian**, Londres, 12 jul. 2005.

SPERLING, David. Corpo+Arte=Arquitetura: as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: SEMINÁRIO ARTE E CIDADE, 1., mai. 2006, Salvador. **Anais do I Seminário Arte e Cidade**: articulando imagens, discursos e cenário urbano (CD-ROM), Salvador: PPG-AU/PPG-AV/PPG-LL-UFBa.

STEVENI, Barbara. APG – Artist Placement Group. **/Seconds**, 2004. Disponível em: < <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/bsteveni/index.php>>. Acesso em: 30 nov. 2010.

STEVENI, Barbara; LATHAM, John. Countdown to Zero, Count up to Now (Entrevista com o Artist Placement Group). Entrevista concedida a Pauline Van Mourik Broekman e Josephine Berry, **MUTE**, London, n.25, 2002.

The Present Conditions of Art Criticism: mesa-redonda. **October Magazine**, EUA: MIT Press, n. 100, p. 200-228.

TIRAVANJA, Rirkrit. Contra a nostalgia. Entrevista concedida a Lisette Lagnado. Tradução de Clara Allain. **Trópico**: em obras – Trópico/Documenta, 2005-2006. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2772,1.shl>>. Acesso em: 15 jan. 2007.

TRISCOTT, Nicola. **Instruments and Spaces of Curation**: artists in the polar regions. Disponível em: <http://www.artscatalyst.org/images/uploads/files/Instruments_Spaces.pdf>. Acesso em 22 mar. 2011. Primeira publicação in: RONEY, Karen (Ed.). **Engage**: the international journal of visual art and gallery education, n.21, Art and Climate Change, spring 2008.

WALKER, John A. Artist Placement Group (APG): The Individual and the Organization, a Decade of Conceptual Engineering. **Studio International**, n.191, p. 162-164, mar/abr. 1976. Disponível em: <<http://artdesigncafe.com/Artist-Placement-Group-APG-John-Latham-Barbara-Steveni>>. Acesso em: 22 mar. 2011 (publicado em 23 out. 2010).

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **Ars**: Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, ano 2, n.3, p. 10-21, 2004. Disponível em: <www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/ars/ars3/walter_zanini_a_atualidade_de_fluxus.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

Livros-catálogos, catálogos e folders

BEUYS, Joseph. Polentransport 1981. Entrevista debate conduzida por Ryszard Stanislawsky. In: **Et tous ils changent le monde**: catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 1993, p.110.

HENDRICKS, Jon (Org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Eds.). **27ª. Bienal de São Paulo**: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2004.

MORIN, France. **A Quietude da Terra**: Vida Cotidiana, Arte Contemporânea e Projeto Axé. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. **Abrigo Poético**: diálogos com Lygia Clark (Folder da exposição realizada em comemoração aos 10 anos do Museu), Niterói, 03 set – 03 dez 2006.

MUSEU DO AÇUDE. **Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude**: Hélio Oiticica. Curadoria e textos Márcio Doctors. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Breno; GANZ, Louise. **Banquetes**: expansões do doméstico. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2008.

_____. **Lotes Vagos**: ocupações experimentais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas ICC, 2009.

Teses, dissertações e monografias

CAMPBELL, Brígida. **Canteiro de obras**: deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço público. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

FABBRINI, Ricardo. **O espaço de Lygia Clark**. 1991. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1991.

FALCÃO, Rachel. **HABITA VIDA**: a construção de identidades a partir de intervenções estéticas no espaço cotidiano. 2007. 63 f. Monografia (Especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação) – Departamento de Artes e Departamento de Comunicação, UFJF, Juiz de Fora, 2007.

MATOS, Lídice. **Museu Contemporâneo de Arte, Lugar Privilegiado e Ambivalente da Crítica**. 2007. 177 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, 2007.

Sites

<http://alivinglibrary.org>

<http://basekamp.com>

http://deleonardoaduchamp.blogspot.com/2010_05_02_archive.html

<http://lotevago.blogspot.com/>

<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>

<http://pt.encydia.com>

<http://pt.wikipedia.org>

<http://www.alivinglibrary.org>

<http://www.insite05.org>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>

<http://www.theland.org>

<http://theharrisonstudio.net/>

Vídeos

Maió de 68. Programa Especial da TV Cultura, 2008. Disponível em: <<http://vimeo.com/2658696>

APÊNDICE

Tradução do texto:

KOSUTH, Joseph. **The Artist as Anthropologist (1975)**

Parte II . Teoria como Prática: Um papel para uma arte antropológica.

'A mais alta sabedoria seria entender que todo fato é sempre uma teoria.' – Goethe.

1. O artista perpetua sua cultura através da manifestação de certas características da mesma, utilizando-as. O artista é um modelo de antropólogo engajado. Esta é a imposição de que fala Mel Ramsden, uma imposição de uma perspectiva socioculturalmente reconstituídaⁱ. No sentido de que é uma teoria, é uma perspectiva; e ainda porque não é uma perspectiva isolada, mas antes uma atividade socialmente mediada, ela é engajada e é prática. É neste sentido que se fala de uma *teoria* como prática do artista, como antropólogo. Há, obviamente, semelhanças estruturais entre uma 'arte antropológica' e a filosofia em sua relação com a sociedade (ambas a representam – fazem a realidade social concebível) ainda que a arte se manifeste na prática; ela representa *enquanto* altera a sociedadeⁱⁱ. E seu desenvolvimento como uma realidade cultural é imposto por uma relação dialética com a historicidade da atividade (memória cultural) e com o tecido social da realidade presente. [...]

7. Porque o antropólogo está fora da cultura que ele estuda, ele não é parte da comunidade. Isto significa que qualquer efeito que ele tenha sobre o povo que está estudando é semelhante a uma ação da natureza. Ele não é parte da matriz social. Enquanto o artista, como antropólogo, está operando dentro do mesmo contexto sociocultural do qual ele provém. Ele está totalmente imerso e tem um impacto social. Sua atividade encarna a cultura. Agora, poderia se perguntar, por que o antropólogo, como um profissional, não 'antropologiza' sua própria sociedade? Precisamente porque ele é um antropólogo. A Antropologia, como é popularmente sabido, é uma ciência. O cientista, como um profissional, é *des-engajado*ⁱⁱⁱ. Assim, é a natureza da antropologia que torna difícil e provavelmente impossível se antropologizar a própria sociedade nos termos da tarefa que eu estou sugerindo aqui. O papel que eu estou sugerindo para a arte neste contexto é baseado na diferença entre a base própria de duas atividades – o que elas significam como atividades humanas. Isto é a onipresença da atividade 'tipo-artística' na sociedade humana – passada ou presente, primitiva ou moderna, a qual nos força a considerar atentamente a natureza da arte. [...]

9. A atividade artística consiste de uma fluência cultural. Quando se fala do artista como um antropólogo se está falando da aquisição de tipos de ferramentas que o antropólogo possui – na medida em que antropólogo está preocupado com a tentativa de obter fluência em outra cultura. Mas o artista se esforça para obter fluência em sua *própria* cultura. Para o artista a obtenção de fluência cultural é um processo dialético, o qual, simplesmente posto, consiste em tentar afetar a cultura enquanto ele simultaneamente aprende (e procura aceitação) a partir da mesma cultura a qual está afetando. O sucesso do artista é compreendido em termos de sua prática. Arte *quer dizer* prática, portanto, qualquer atividade artística, incluindo atividade 'artística teórica', é praxiológica. A razão porque não se tem tradicionalmente considerado o historiador da arte ou o crítico como artista é que por causa do Modernismo (Cientificismo) o crítico e o historiador da arte sempre mantiveram uma posição fora da prática (a tentativa de encontrar objetividade exigiu isso), mas ao fazê-lo eles fizeram da cultura a *natureza*. Esta é uma razão pela qual os artistas sempre se sentiram alienados dos historiadores da arte e dos críticos. Antropólogos sempre tentaram discutir outras culturas (ou seja, tornar-se fluentes em outras culturas) e traduzir este entendimento em formas sensíveis que sejam compreensíveis para a cultura em que eles estão locados (o problema étnico). Como nós dizemos, o antropólogo sempre terá o problema de estar fora da cultura que ele está estudando. Agora, o que pode ser interessante sobre o artista-como-antropólogo é que a atividade do artista não é *externa*, mas um mapeamento de uma atividade cultural internalizada em sua própria sociedade. O artista-como-antropólogo pode ser capaz de alcançar o que o antropólogo sempre falhou em conseguir. Uma 'representação' não-estática da infraestrutura operacional da arte (e assim da cultura) é o objetivo de uma arte antropológica. A esperança por este entendimento da condição humana não está na busca por uma 'verdade' científico-religiosa, mas antes em tirarmos partido do estado de interação que nos constitui. [...]

i O termo 'implosão' foi originalmente introduzido em nossa conversa por Michael Baldwin. Eu me refiro aqui ao seu uso por Mel Ramsden em '*On Practice*' [*Na Prática*], esta é a questão

ii Esta noção de uma arte antropológica é uma que eu comecei a trabalhar há mais de três anos – a questão é que eu estudei antropologia por apenas um ano, e meu modelo de um antropólogo era justamente um acadêmico. Aquele modelo se transformou continuamente, mas não tanto quanto o fez no ano passado, a partir de meus estudos com Bob Scholte e Stanley Diamond (na *Graduate Faculty of the New School for Social Research* [embora não seja correto se traduzir nomes, apenas para mostrar a pertinência da pesquisa de tal tema, seria "Faculdade de Graduação da Escola Nova para Pesquisa Social"]). Enquanto a influência deles é fortemente sentida, eu obviamente assumo a responsabilidade integral pelo uso (ou abuso/uso impróprio) do material deles aqui dentro de minha discussão.

iii [nota de rodapé 5, na fonte original] Eu preciso assinalar aqui que a antropologia Marxista de Diamond e Scholte não está incluída nesta generalização. Na verdade, devido à tradição antropológica alternativa em que eles se inserem, seu papel como antropólogos *exige* que eles sejam 'engajados'. Isto é uma consideração do

trabalho deles e o que ele [o trabalho] tem a dizer sobre os limites da antropologia (e o estudo da cultura), o que tem me permitido uma maior elucidação de minha noção do 'artista-como-antropólogo'.

Joseph Kosuth. Extraído de 'The Artist as Anthropologist', *The Fox*, n. 1 (Nova York, 1975; reimpresso in Kosuth, *Art after Philosophy and After: Selected Writings 1966-1990* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991) 117-24.

Fonte: KOSUTH, Joseph. The Artist as Anthropologist (1975). In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The Everyday**. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel / Cambridge: MITPress, 2008, p. 182-184.

ANEXOS

Manifestos e outras palavras de ordem

ANEXO A – Manifiesto de Morris para *The Society for the Protection of Ancient Buildings*

The Manifiesto

The manifesto of the SPAB was written by William Morris and other founder members and issued in 1877. Although produced in response to the conservation problems of the 19th century, the manifesto extends protection to "all times and styles" and remains to this day the philosophical basis for the Society's work. Applicants for SPAB membership must sign to say that they agree with the manifesto's conservation principles.



"A society coming before the public with such a name as that above written must needs explain how, and why, it proposes to protect those ancient buildings which, to most people doubtless, seem to have so many and such excellent protectors. This, then, is the explanation we offer.

No doubt within the last fifty years a new interest, almost like another sense, has arisen in these ancient monuments of art; and they have become the subject of one of the most interesting of studies, and of an enthusiasm, religious, historical, artistic, which is one of the undoubted gains of our time; yet we think that if the present treatment of them be continued, our descendants will find them useless for study and chilling to enthusiasm. We think that those last fifty years of knowledge and attention have done more for their destruction than all the foregoing centuries of revolution, violence and contempt.

For Architecture, long decaying, died out, as a popular art at least, just as the knowledge of mediaeval art was born. So that the civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this gain arose in men's minds the strange idea of the Restoration of ancient buildings; and a strange and most fatal idea, which by its very name implies that it is possible to strip from a building this, that, and the other part of its history - of its life that is - and then to stay the hand at some arbitrary point, and leave it still historical, living, and even as it once was.

In early times this kind of forgery was impossible, because knowledge failed the builders, or perhaps because instinct held them back. If repairs were needed, if ambition or piety pricked on to change, that change was of necessity wrought in the unmistakable fashion of the time; a church of the eleventh century might be added to or altered in the twelfth, thirteenth, fourteenth, fifteenth, sixteenth, or even the seventeenth or eighteenth centuries; but every change, whatever history it destroyed, left history in the gap, and was alive with the spirit of the deeds done midst its fashioning. The result of all this was often a building in which the many changes, though harsh and visible enough, were, by their very contrast, interesting and instructive and could by no possibility mislead. But those who make the changes wrought in our day under the name of Restoration, while professing to bring back a building to the best time of its history, have no guide but each his own individual whim to point out to them what is admirable and what contemptible; while the very nature of their task compels them to destroy something and to supply the gap by imagining what the earlier builders should or might have done. Moreover, in the course of this double process of destruction and addition, the whole surface of the building is necessarily tampered with; so that the appearance of antiquity is taken away from such old parts of the fabric as are left, and there is no laying to rest in the spectator the suspicion of what may have been lost; and in short, a feeble and lifeless forgery is the final result of all the wasted labour. It is sad to say, that in this manner most of the bigger Minsters, and a vast number of more humble buildings, both in England and on the Continent, have been dealt with by men of talent often, and worthy of better employment, but deaf to the claims of poetry and history in the highest sense of the words.

For what is left we plead before our architects themselves, before the official guardians of buildings, and before the public generally, and we pray them to remember how much is gone of the religion, thought and manners of time past, never by almost universal consent, to be Restored; and to consider whether it be possible to Restore those buildings, the living spirit of which, it cannot be too often repeated, was an inseparable part of that religion and thought, and those past manners. For our part we assure them fearlessly, that of all the Restorations yet undertaken, the worst have meant the reckless stripping a building of some of its most interesting material features; whilst the best have their exact analogy in the

Restoration of an old picture, where the partly-perished work of the ancient craftsman has been made neat and smooth by the tricky hand of some unoriginal and thoughtless hack of today. If, for the rest, it be asked us to specify what kind of amount of art, style, or other interest in a building makes it worth protecting, we answer, anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique, or substantial: any work, in short, over which educated, artistic people would think it worth while to argue at all.

It is for all these buildings, therefore, of all times and styles, that we plead, and call upon those who have to deal with them, to put Protection in the place of Restoration, to stave off decay by daily care, to prop a perilous wall or mend a leaky roof by such means as are obviously meant for support or covering, and show no pretence of other art, and otherwise to resist all tampering with either the fabric or ornament of the building as it stands; if it has become inconvenient for its present use, to raise another building rather than alter or enlarge the old one; in fine to treat our ancient buildings as monuments of a bygone art, created by bygone manners, that modern art cannot meddle with without destroying.

Thus, and thus only, shall we escape the reproach of our learning being turned into a snare to us; thus, and thus only can we protect our ancient buildings, and hand them down instructive and venerable to those that come after us."

© SPAB 2009

SPAB, 37 Spital Square, London, E1 6DY Tel 020 7377 1644 Fax 020 7247 5296

A charitable company limited by guarantee registered in England and Wales

Company No. 5743962. Charity No. 111 3753. Scottish Charity No. SC 039244.

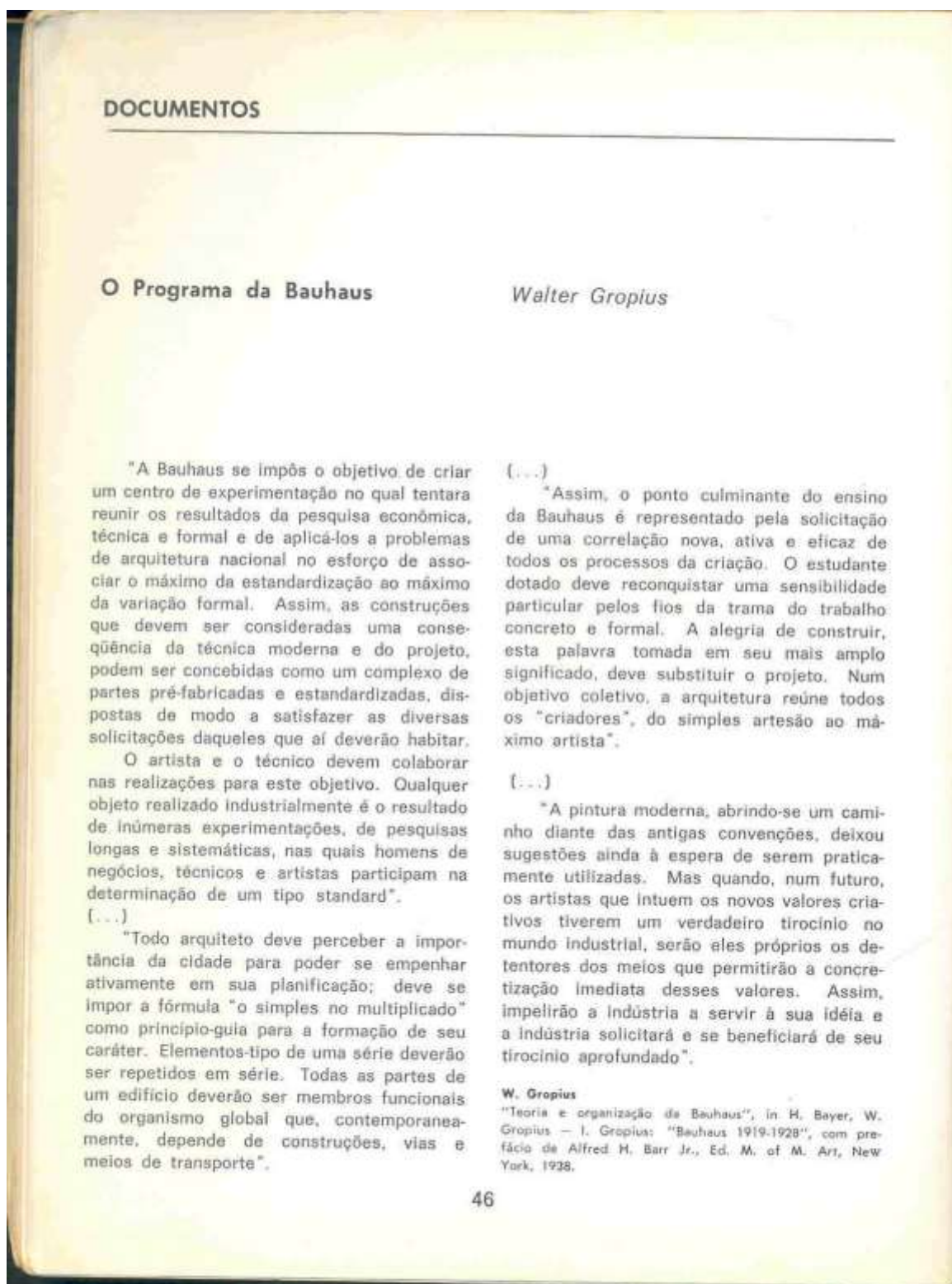
VAT No. 577 4276 02. info@spab.org.uk www.spab.org.uk

The Society for the Protection of Ancient Buildings was founded by William Morris in 1877 to counteract the highly destructive 'restoration' of medieval buildings being practised by many Victorian architects. Today it is the largest, oldest and most technically expert national pressure group fighting to save old buildings from decay, demolition and damage.

Fonte:

Disponível em: <<http://www.spab.org.uk/what-is-spab-/the-manifesto/>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

ANEXO B – O Programa da Bauhaus (trecho de documento escrito por Walter Gropius)



Fonte:

Disponível em: <<http://deleonardoaduchamp.blogspot.com/2010/05/manifestos-textos-varios.html>>.

Acesso em: 04 jan. 2011.

ANEXO C – *Ordem do Dia aos Exércitos da Arte* (poema de Maiakóvski)**ORDEM DO DIA AOS EXÉRCITOS DA ARTE**

A brigada dos velhos repete sem cansar-se.
 A cantilena é sempre igual:
 Camarada
 Para as barricadas!
 E eu digo:
 Barricadas da alma e do coração.
 E eu digo:
 Somente é comunista verdadeiro
 quem destrói as pontes da retirada.
 Basta de marchas futuristas
 ou de saltos no futuro.
 Construir um trem é pouco.
 Se a canção rebelde não levanta os povos
 de que serve a mudança de marcha?

Ajuntai os sons uns aos outros
 e prossegui
 cantando e assoviando
 Há entretanto lindas letras

U
 R
 S
 S

É pouco para fabricar um par de botinas
 ou coser os galões às calças.
 Os deputados não movimentarão os exércitos
 se os músicos não abrirem a marcha.

.....

Basta de verdades baratas.
 Arrancai o ranço do coração!
 As ruas são nossos pincéis
 e paletas as nossas praças.
 No livro do tempo
 ainda não foram cantadas
 as mil páginas da revolução.
 Para a rua, futuristas,
 tambores e poetas!

Maiakóvski

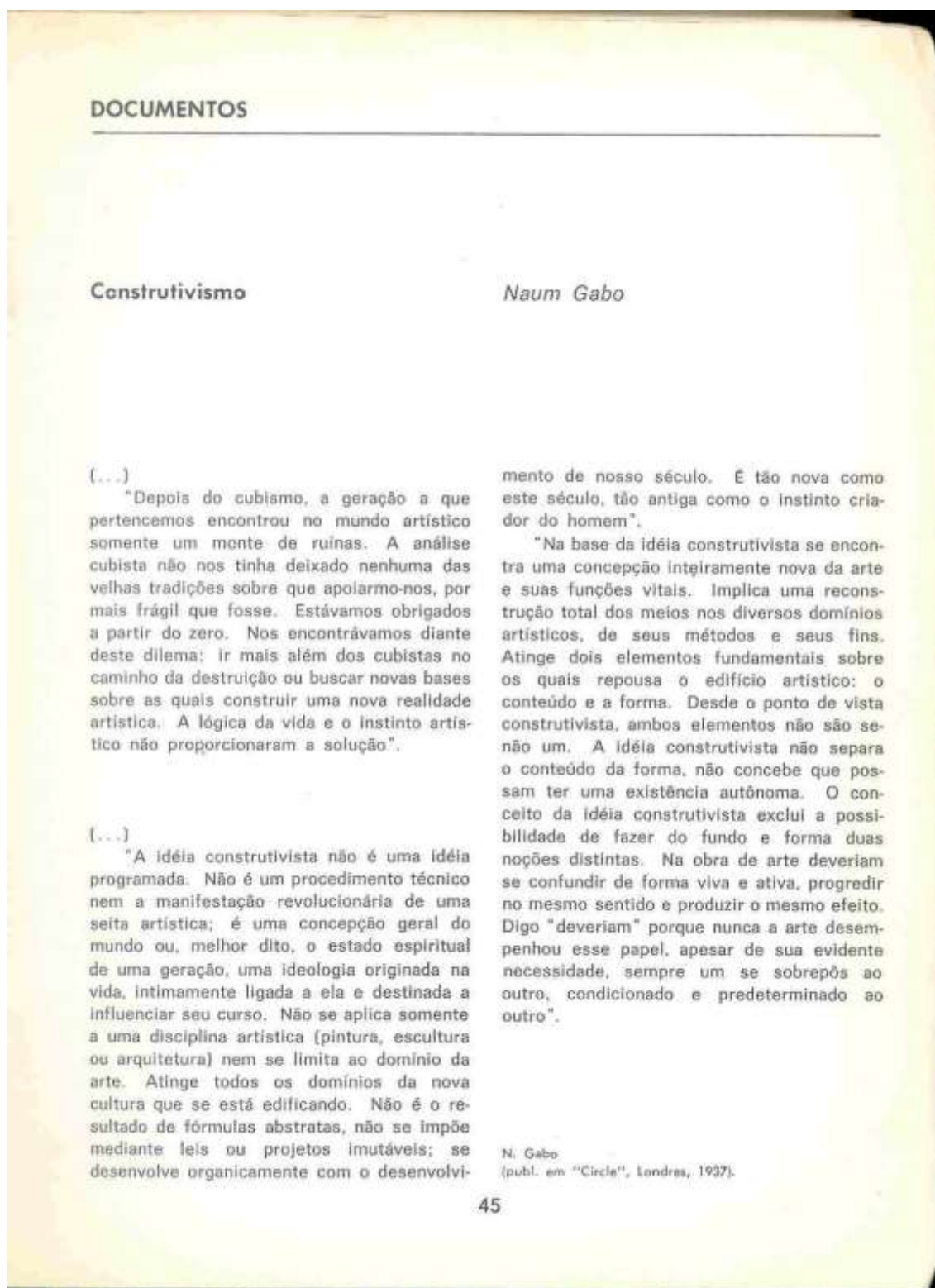
(Tradução de Sérgio Millet)

In: **Obras Primas da Poesia Universal**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

Fonte: Disponível em:

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/autor_poesia.php?id_autor=1933&flag=internacional>.

Acesso em: 11 jan. 2011.

ANEXO D – *Construtivismo* (trecho de texto de Naum Gabo publicado na *Circle*, 1937)

Fonte:

Disponível em: <<http://deleonardoaduchamp.blogspot.com/2010/05/manifestos-textos-varios.html>>.

Acesso em: 04 jan. 2011.

ANEXO F – *Loose from Loos* (Manifesto de Hundertwasser contra as ideias de Adolf Loos)

After the nude demonstration at the International Student Dormitory, Vienna, 1968

“Loose from Loos”
A Law Permitting Individual Building
Alterations
or
Architecture-Boycott Manifesto

Speech in Concordia Hall, Vienna, February 9, 1968

Dear friends,

People ask me why, as a painter, I meddle in matters of architecture. But as a painter I am also just a man. Before you sit down anywhere, you first wipe the chair if it is dirty. So if I go into dirty architecture, I must clean that first, too.

And the dirtier the architecture, the more strongly and effectively its dirt must be combatted.
 And this, just this, I did a fortnight ago.

I only enter a house as a free man.
 Not as a slave.
 Only then can I do anything else, such as painting or saying something.

There is another, very important reason why I choose Vienna to attack this evil box-prison mischief, namely because I am Austrian, which gives me a moral obligation to do so. For it was from Austria that this architectural crime was launched into the world.
 It is thus from Austria that reparations must come.

The Austrian Adolf Loos brought this atrocity into the world. In 1908, with his manifesto aptly entitled “Ornament and Crime”.
 No doubt he meant well.

Adolf Hitler meant well, too.
 But Adolf Loos was incapable of thinking fifty years ahead.
 The world will never be rid of the evil he invoked.

It is the duty of myself and all of us to be the first to recognise and combat the catastrophe unleashed in Austria sixty years ago.

Exactly fifty years later, in 1958 in Seckau, I read my "Manifesto Against Rationalism in Architecture".

I am now no longer alone.

There are architects who have taken it to heart. Germany holds conference upon conference of architects with a conscience, for whom the responsibility for what they are doing is a fearful burden.

But they know no solution.

I have nevertheless seen some new buildings which were not produced on the drawing board.

That's good. But it is far from being enough.

Back to Loos. Of course it is true that stencilled ornaments were lies. But they were not crimes. Nor did the removal of ornament make houses any more honest. Loos should have replaced sterile ornaments with living growth.

But he did not. He valued the straight line, the identical, the smooth. Now we have the smooth. Everything slips off smoothness. Even God falls down. **FOR THE STRAIGHT LINE IS GODLESS.** The straight line is the only uncreative line. The only line which does not correspond to man as the image of God.

The straight line is a true tool of the devil. Whosoever uses it is aiding the downfall of mankind. "La ligne droite conduit à la perte de l'humanité."

What will this downfall be like? We have already had a preliminary taste of it: ten to twenty psychiatrists in every apartment block in New York. Overflowing clinics, where the insane cannot get well because the clinics are also built in the style of Loos.

The diseases of people confined in sterile residential complexes flourish in the deadly monotony. Rashes, ulcers, cancers and strange manners of death all occur. Recovery in such buildings is impossible. Despite psychiatry and health insurance. There are increasing numbers of suicides in the satellite towns, and countless suicide attempts. These are women who cannot get out during the day like the men. We could spend hours listing the miseries which began with Loos. The nihilism of the interned expresses itself through a decline in the desire to work, a decline in production, as psychiatrists and statisticians can surely confirm. For unhappiness, too, can be quantified in figures and money. And thus the damage caused by rational building methods exceeds several times over any apparent savings made. This supplies the proof that rational buildings turn criminal when left as they are. I am not against serial production as such. For the present, unfortunately, we still need it. But to leave serially produced prod-

ucts in the state in which they reach us is an indication of personal bondage, proof that we are slaves.

Help annul the criminal laws suppressing creative building freedom! People do not yet even know they have a right to design their own clothing, their own housing, both inside and out.

A single architect or building sponsor cannot take responsibility for entire apartment blocks, nor even for a single house in which several families are to live. This responsibility must be conceded to each individual resident, whether he be an architect or not.

All restrictions imposed by building-inspection authorities, leases etc., which forbid or place restraints on individual home improvements, must be lifted.

Indeed, it is the duty of the state to provide financial assistance and support to every citizen wishing to undertake individual alterations, whether to outside walls or indoors.

Man has a particular claim to his architectural outer skin. With one condition: neither the neighbours of those implementing modifications nor the stability of the house may suffer as a result. But that is why we have technical experts who can calculate everything so nicely.

Tenants as well as owners must have the option of exercising their window right, that is, of making home improvements inside and out. Only where the subsequent tenant does not accept such alterations should the apartment be returned to its original state. But it can be assumed with 90% certainty that individual improvements will be highly welcome to the next tenant, since their aim will have been to make an apartment more humane.

If such a law on individual building alterations is not passed, the prison psychosis of interned residents will continue to worsen until it reaches a terrible end.

There are only two options: either absolute slavery or rebellion against the restrictions of personal freedom.

If the law on individual building alterations is not passed, I demand countermeasures to go into effect immediately.

There are several possibilities:

1. Boycott. People should refuse to use these slave cages. They should refuse to enter them. If a person is invited to go somewhere, be it to friends or the police, and the building is a sterile box, he or she should go the next public telephone and ask the person to come out.
2. Architectural change through the visitor. I demonstrated this for the first time personally in a student dormitory.

Only enter a slave cage if you can change it architecturally. By pouring black and red paint on the sterile wall and taking off all my clothes and giving my speech in the nude, I acquired the moral right to be present in this sterile cage at all.

Now, there are unconscious architectural revolts and changes already; and many kinds of unconscious boycotts, as well: there are shootings and street riots such as those in Chicago. There are bombings in wartime. There is increasing juvenile delinquency in the new neighbourhoods of cities. There is the rowdiness of drunks. There is the escapism of leather jackets and hippies. There is the escape to one's annual holiday and the bitter homecoming. There is the escape to the cinema, television, books. There is the escape to art, music. There is the escape to the world of dreams, alcohol and drugs. There is the escape to death.

Whose fault is this? The cowardly architects, the jumping jacks of their unscrupulous clients.

In any case: those who flee, rebel or commit suicide are well off. But those who do not have these escape options lose their soul, their humanity, their most sacred asset and everything else besides.

Now, I propose: do not destroy
do not rebel
do not flee
just change
and everything will be all right.

I'll tell you now how I can conceive this. I will carry a kilogramme of plaster of paris around with me. If I receive an invitation to go somewhere, I will have a look at the building first. If it is a smooth one in which people are confined who are not allowed to do anything, who can do nothing, want to do nothing, I will insist on putting a nice hump of plaster of paris on the wall with my own hands. If I am not permitted to do this, I won't go in.

I call on you to do this or similar things if you have a conscience. For if you eat out of the hand of this sterile architecture, it arouses the suspicion that you like the taste.

If, for example, 100 individual mounds of plaster of paris were put on a sterile District Administration building every day, even this building would soon be better and prettier.

Or the tenants in a building in which all the flats, the ones adjacent, above, below, are the same refuse to pay the rent as

long as they are not permitted to make building alterations with their own hands.

Or: workers refuse to walk or ride through a street where sterile façades are to the right and left.

Just as every deer refuses to go where it has qualms about doing so.

Or: a piece of iron can be used to scrape things in the smooth outer skin, as is done in public toilets. Look at the dreadful enslavement we are in that the last remnants of individual creativity can only be found in toilets. The last place of freedom.

The only free buildings we still have are the huts in the workers' allotment garden plots.

Every architect has the sacred duty to say that what he has erected here is by far not all. That it is only a miserable skeleton that the occupants have to remodel; that he is himself incapable of building a home for everyone. His duty is solely to make the skeleton strong and variable enough so that partial architectural changes can be carried out.

Since in cities everyone no longer finds quarters on the ground floor, he, the builder, has to create planes superimposed above one another. But with that his mission is already at an end.

The portion of the earth which is covered over and killed by the building construction must be transferred to the roof. A layer of earth so thick that huge, 100-year-old trees can grow on the roof. It is incomprehensible why the roofs of Vienna are not being used as parks and forests.

People will say: such trees on the roofs cost more than the house itself.

But I am sure that in a few years they will be forced to issue a building ordinance requiring every house, every garage, every factory, particularly every factory, to have a layer of earth on the roof one metre deep. For meadows, forests, parks, gardens and agriculture with cows.

And that won't be enough. They will be forced to add on four storeys of forest and meadows for every storey of human dwellings. So a ten-storey building will have to superimpose eight layers of forest over only two layers of people.

Now I have a suggestion to make: Ernst Fuchs, Arnulf Rainer and I make up the Pintorarium, a free association of fundamentally different, not yet corrupted energies. How about

having each of us, Arnulf Rainer, Ernst Fuchs and I, being assigned one existing and inhabited sterile building for remodelling? (In the meantime, following my example, the painters Beuys, Kumpf, Fuchs, Oberhuber and Attersee have built houses or been involved in architectural activities.)

In Vienna the wrappings and shells are so important that people think they can do without the core. Woe to him who takes away the wrappings. Our cowardice, our lie is huge. I am in the process of liberating myself of it. I have tried to concentrate nakedly on the truth. It is very hard. You are vulnerable to everything if you have nothing on. But the victory is great. It is a good feeling. It would be good if our government would also muster the courage to speak to the public in the nude. It makes you feel good when you do your duty. I feel very good.

ANEXO G – *Mould Manifesto against Rationalism in Architecture* (Manifesto do Bolor, de Hundertwasser)

Mould Manifesto Against Rationalism in Architecture

Speech in Seckau Abbey at noon on July 4, 1958
(1958/1959/1964)

Painting and sculpture are now free, inasmuch as anyone may produce any sort of creation and subsequently display it. In architecture, however, this fundamental freedom, which must be regarded as a precondition for any art, does not exist, for a person must first have a diploma in order to build. Why?

Everyone should be able to build, and as long as this freedom to build does not exist, the present-day planned architecture cannot be considered art at all. Our architecture has succumbed to the same censorship as has painting in the Soviet Union. All that has been achieved are detached and pitiable compromises by men of bad conscience who work with straight-edged rulers.

The individual's desire to build something should not be deterred! Everyone should be able and have to build and thus be truly responsible for the four walls in which he lives. And one must take the risk into the bargain that such a fantastic structure might collapse later, and one should not and must not shrink from human sacrifice which this new mode of building demands, perhaps demands. We must at last put a stop to having people move into their quarters like chickens and rabbits into their coops.

If such a fantastic structure built by the tenants themselves collapses, it will usually creak beforehand, anyway, so that people will be able to escape. But from then on the tenant will deal more critically and more creatively with the housing he lives in and will bolster the walls and beams with his own hands if they seem too fragile to him.

The tangible and material uninhabitability of slums is preferable to the moral uninhabitability of utilitarian, functional architecture. In the so-called slums only the human body can be oppressed, but in our modern functional architecture, allegedly constructed for the human being, man's soul is perishing, oppressed. We should instead adopt as the starting point for improvement the slum principle, that is, wildly luxuriantly growing architecture, not functional architecture.

Functional architecture has proved to be the wrong road to take, similar to painting with a straight-edged ruler. With giant steps we are approaching impractical, unusable and ultimately uninhabitable architecture.

The great turning point – in painting the absolute tachis-

tic automatism – is in architecture its absolute uninhabitability, which has yet to come, because architecture lags thirty years behind.

Just as today, after crossing beyond total tachistic automatism, we are already witnessing the miracle of transautomatism, we will only experience the miracle of a new, true and free architecture after overcoming total uninhabitability and after a creative moulding process. However, since we do not yet have total uninhabitability behind us, as we are unfortunately not yet in the transautomatism of architecture, we must first strive to achieve total uninhabitability, the creative moulding in architecture, as quickly as possible.

The apartment-house tenant must have the freedom to lean out of his window and as far as his arms can reach transform the exterior of his dwelling space. And he must be allowed to take a long brush and – as far as his arms can reach – paint everything pink, so that from far away, from the street, everyone can see: there lives a man who distinguishes himself from his neighbours, the pent-up livestock! He must also be allowed to cut up the walls and make all kinds of changes, even if this disturbs the architectural harmony of a so-called masterwork, and he must be able to fill his room with mud or children's modelling clay.

But the lease prohibits this!

The time has come for people to rebel against their confinement in cubical constructions like chickens or rabbits in cages, a confinement which is alien to human nature.

Such a cage or utility construction is a building alien to the nature of all three groups of men having to do with it:

1. The architect has no relationship to the building. Even the greatest architectural genius cannot foresee what kind of being will dwell in the house. The so-called human dimension and proportions in architecture are a criminal fraud, especially when measurements are based on the average value of a Gallup poll.

2. The bricklayer has no relationship to the building. If, for example, he wants to vary, if only slightly, the construction of a wall according to his own moral and aesthetic concepts – if he has any – he loses his job. And besides, he doesn't care, since he will not be living in the structure.

3. The tenant has no relationship to the structure. He has not built it, but only moved into it. His human needs, his human space, are probably completely different. And this remains the case even if the architect and the bricklayer try to build according to the instructions of the future tenant and the building sponsor.

Only when architect, bricklayer and tenant are a unity, or one and the same person, can we speak of architecture. Everything else is not architecture, but a criminal act which has taken on form.

Architect/bricklayer/tenant is a trinity just like the Holy

Trinity of God-Father/Son/Holy Spirit. The great similarity, almost identity of these two trinities should be noted. If this unity, architect/bricklayer/tenant is lost, there can be no architecture, just as the current manufactured constructions should not be considered architecture. Man has to regain the critical, creative function he has lost and without which he ceases to exist as a human being!

Also criminal is the use of ruler and T-square in architecture, which, as can be easily proved, have become instruments of the breakdown of the architectural trinity.

Just carrying a ruler with you in your pocket should be forbidden, at least on a moral basis. The ruler is the symbol of the new illiteracy. The ruler is the symptom of the new disease, disintegration of our civilisation.

Today we live in a chaos of straight lines, in a jungle of straight lines. If you do not believe this, take the trouble to count the straight lines which surround you. Then you will understand, for you will never finish counting.

On one razor blade I counted 546 straight lines. By imagining linear connections to another razor blade of the same manufacturing process, which surely looks exactly the same, this yields 1.090 straight lines, and adding on the packaging, the result is about 3.000 straight lines from the same blade.

Not all that long ago, possession of the straight line was a privilege of royalty, the wealthy, and the clever. Today every idiot carries millions of straight lines around in his pants pockets.

This jungle of straight lines, which is entangling us more and more like inmates in a prison, must be cleared.

Until now, man has always cleared away the jungles he was in and freed himself. But to clear a jungle you must first become aware that you are in one, for this jungle took form stealthily, unnoticed by mankind. And this time it is a jungle of straight lines.

Any modern architecture in which the straight line or the geometric circle have been employed for only a second – and were it only in spirit – must be rejected. Not to mention the design, drawing-board and model-building work which has become not only pathologically sterile, but absurd. The straight line is godless and immoral. The straight line is not a creative line, it is a duplicating line, an imitating line. In it, God and the human spirit are less at home than the comfort-crazing, brainless intoxicated and unformed masses.

Consequently, T-square structures, be they ever so curved, bending, overhanging, or perforated, are invalid. This is all just the panic of the constructive architects not to lose contact with trends and to change their style in time. (Look at the Postmodernist style twenty years later.)

When rust sets in on a razor blade, when a wall starts to get mouldy, when moss grows in a corner of a room, rounding its geometric angles, we should be glad because, together

with the microbes and fungi, life is moving into the house and through this process we can more consciously become witnesses of architectural changes from which we have much to learn.

The irresponsible vandalism of the constructive, functional architects is well known. They simply wanted to tear down the beautiful stucco-façade houses of the 1890s and Art Nouveau and put up their own empty structures. Take Le Corbusier, who wanted to level Paris completely in order to erect his straight-line, monstrous constructions. Now, in the name of justice, the constructions of Mies van der Rohe, Neutra, the Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier, Loos etc. should be torn down, as they have been outdated for a generation and have become morally unbearable.

However, the transautomatists, and everyone who is at a point beyond uninhabitable architecture, deal with their predecessors more humanely. They don't want any more destruction.

In order to rescue functional architecture from its moral ruin, a decomposing solution should be poured over all those glass walls and smooth concrete surfaces, so the moulding process can set in.

It is time for industry to recognise its fundamental mission, which is to engage in creative moulding!

It is now the task of industry to engender in its specialists, engineers and doctors a feeling of moral responsibility towards moulding.

This moral responsibility towards creative moulding and critical weathering must already be established in education laws.

Only the engineers and scientists who are capable of living in mould and producing mould creatively will be the masters of tomorrow. (Last four paragraphs: addition by Pierre Restany, 1958)

And only after creative moulding, from which we have much to learn, will a new and wonderful architecture come about.

ANEXO H – *The Pintorarium, 1959* (Hundertwasser)

The Pintorarium, 1959

I want constantly to improve.

The creative impotence of the individual having become totally out of hand, as expressed by standardisation, socialisation, copying, linearisation, anti-ification, sterilisation, and dosisation, a new and terrible illiteracy has developed. The responsibility for this lies with the criminal methodology of our system of instruction as practised in the universities, academies, finishing schools, and schools. The systematic and counternatural learning, studying, and copying of alien knowledge is performed hand in hand with the systematic killing of the will to shape and create things. The people produced by such education are incapable of assuming the intended responsibility for themselves and for us all. Official and universal progress is thus based on a fundamental error.

Conscience dictates that we draw the public's attention to this. To this end the undersigned representatives of fundamentally differing schools of the paint brush and thought resolved to join hands and, despite grave differences in our view of the world, found the Pintorarium together.

All three undersigned have waged a fruitful struggle in Europe independently and on their own in the past ten years, and it has produced pintoral as well as problematical effects. All three have independently presented philosophies of their own to the public, as witnessed by a plethora of theories, writings, lectures, manifestations, demonstrations and exhibitions.

The Pintorarium is a breeding ground for educating the creative elite. The Pintorarium is an institution in which pintorating is done (a pintoir). The Pintorarium is not only a school of painting, but especially a school of thinking and life, as well. The Pintorarium is a spiritual plateau headed by a pintorection which is entitled to assign chairs to a number of highly qualified creative people. However, these chairs are not intended for instruction, but for creative, autonomous concentration. They are rocking chairs whose function is similar to those of bathtubs and prayer stools. The Pintorarium is home to all creative persons without discrimination as to arts, artistic persuasion and philosophy, architecture, poetry, film, music etc. etc. But wonderful painting and its fruitful philosophical variety will be the central sun flowing through the Pintorarium. The three undersigned (pintorectores) do not intend to occupy a position of supremacy nor to

set an example, but only to embody a growing awareness of a never breaking and increasingly ramifying chain of equally ranked creative agents.

The fundamental principle of the Pintorarium is individual autonomy. Emulation is prohibited. There are no models. Students, learners, pupils find in the Pintorarium neither support nor point of departure. No lifeline is thrown to them. However, everybody active or inactive there defends his own theses.

My theses are: moulding and its theory. The renewal of architecture through moulding. The trinity of architecture. The decomposition of rationalistic architecture. Abolishing of architectural censorship. Spiraloid and fluidoid painting. The doctrine of erosion. Animals may be reared and plants loved there, too. The grammar of seeing. Transautomatism = general mobilisation of the eye. The doctrine of the trans-automatic object (tao), its contemplation and generation. The doctrine of infinite layers = isms. Combatting creative impotence. Stretching paper on the canvas. The preciousness of colours. Going barefoot. Eating wheat for Independence. Narcissism. Egotism as the sole valid form of altruism. Effective weapons. The true dichotomy, creative-not creative, replaces the wrong one of good-evil. The labyrinth as order. The eye. Learning to love the political symbols as graphic symbols. The treasures and cracks found in streets and sidewalks. Throwing bombs for a creative transautomatic education, as a lesson in morphology. Lying down on the sidewalk.

Not only the attitude, but also the clothing of the Pintorarians is outstanding, individual, colourful, and subtle. No white coats. No bad odours. You don't get dirty. The architectural structure of the Pintorarium is subject to no building censorship of any kind. However, to demonstrate the process of moulding and currency devaluation, one room remains in the customary rectangular proportions.

Building goes on permanently. Nothing is destroyed. We appeal to Austrian youth not to attend the existing public and private art academies and philosophical institutions anymore and to help in constructing the Pintorarium with all the strength of their creative desires. We call on the Philosophical Faculty of the University of Vienna to dissolve and join the Pintorarium. We call on the Austrian people to put up passive resistance to automatism, sterilisation, and uniformisation. Stop buying plates and other consumer commodities that you know or assume have been mass-produced. So as not to become accomplices to the crime, refuse to mass-produce commodities. Stay away from any organisation, association, or group which trade unions, the military, school, religions, philosophies, and political parties are exerting pressure on you to belong to.

Don't let yourselves be seized and registered. Don't be successors. Look to yourself. Be aware that the radio, news-

papers, film, advertising, television are instruments of subjugation. Anything linear should be met with distrust. Don't carry any straight lines around with you.

The Pintorarium achieves educational forms by force of argument, particularly the abolition of compulsory schooling and its replacement by wonderful creativity. The Pintorarium is the point of departure for a spiritual revolution. Complete tax exemption for craftsmen and individual farmers (not for agribusinessmen).

I shall try to give my best in accordance with my creative conscience and never to tire in my autonomous activity.

I do not want to grow dim-witted.

Manifesto on the founding of the "Pintorarium" by Hundertwasser, Ernst Fuchs and Arnulf Rainer, Vienna, 1959. Shows is the part by Hundertwasser of the three-part manifesto.

HUNDERTWASSER
HUNDERTWASSER **arnulf rainer** *Ernst Fuchs*

H A B E N D A S

P I N T O R A R I U M

G E G R Ü N D E T W I E N A M 17. S E P T 1959



Handwritten notes and signatures are visible on the original document, including 'Hundertwasser' at the bottom right.

Fonte:
HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Hundertwasser Architecture**: for a more human architecture in harmony with nature. Viena: Taschen, 1997, p.50 e 41.

ANEXO I – *Window Dictatorship and Window Rights* (Hundertwasser)

Window Dictatorship and Window Rights, 1990

Some people say houses consist of walls. I say houses consist of windows.

When different houses stand next to each other in a street, all having different window types, i.e., window races, for example an Art Nouveau house with Art Nouveau windows next to a modern house with unadorned square windows, followed in turn by a Baroque house with Baroque windows, nobody minds.

But should the three window types of the three houses belong to one house, it is seen as a violation of the racial segregation of windows. Why? Each individual window has its own right to life.

According to the prevailing code, however, if window races are mixed, window apartheid is infringed. Everything is there: racial prejudice, racial discrimination, racial policy,

racial ideology, racial barriers, with fatal impact of window apartheid on man. The apartheid of window races must cease. For the repetition of identical windows next to each other and above each other as in a grid system is a characteristic of concentration camps. In the new architecture of satellite towns and in new administration buildings, banks, hospitals and schools, the levelling of windows is unbearable.

Individuals are never identical and defend themselves against these standardising dictates either passively or actively, depending on their constitution. Thus either with alcohol and drug addiction, exodus from the city, cleaning mania, television dependency, inexplicable physical complaints, allergies, depressions and even suicide, or alternatively with aggression, vandalism and crime.

A person in a rented apartment must be able to lean out of his window and scrape off the masonry within arm's reach. And he must be allowed to take a long brush and paint everything outside within arm's reach. So that it will be visible from afar to everyone in the street that someone lives there who is different from the imprisoned, enslaved, standardised man who lives next door.

Hundertwasser, January 22, 1990

Window-right demonstration in Essen, Germany, 1972



Window-right demonstration in Bollach, Switzerland, 1972



Hundertwasser as Philosopher of Architecture

Fonte:

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Hundertwasser Architecture**: for a more human architecture in harmony with nature. Viena: Taschen, 1997, p.78.

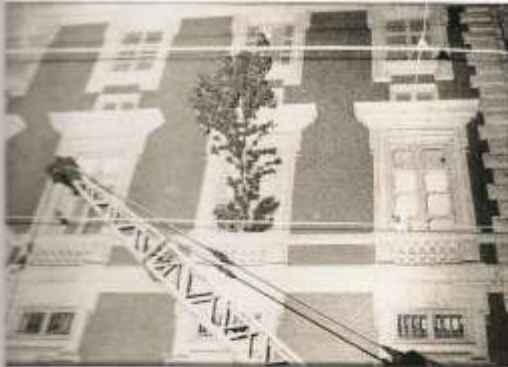
ANEXO J – *Tree-Tenant Letter, 1973* (Hundertwasser)

previous page above

194A 2 to 23 Floating Windows
Rome, 1973
Japanese woodcut in 29 colours,
42 x 57 cm

previous page below

194B 2 to 23 Floating Windows
Bologna, 1973
Wood relief on fibreboard, 42 x 57,5 cm



During the Milan Triennial of 1973 Hundertwasser transplanted 12 trees in apartments on Via Manzoni for a tree-tenant demonstration. The street was blocked off for a night to carry out the lifting with the crane. Hundertwasser gave a press conference with the [crane](#).

Hundertwasser as Philosopher of Architecture

Tree-Tenant Letter, 1973

Auckland, New Zealand, June 9, 1973 (winter)

Dear Giulio Macchi,

I am very honoured to participate in the Triennial of Milan.

I want to realise the following environmental project: a tree or several trees growing out of the windows. Big trees from the third or fourth floors, for example. In a house at the exhibition or not far from it. This is to be something permanent, not just for the exhibition.

To give an example: in the monotonous, sterile city, so much space is not lived in. So why shouldn't a tree instead of a person live in a flat if there is a shortage of oxygen? All you need is a window of a flat and a little space behind it. This is very important and can revolutionise the city more than by covering the roofs with forests. For the tree tenants leaning out of the windows can be seen from afar, everybody can derive pleasure from them; but the roof gardens and forests cannot be seen from the street.

The space rented to the tree must be insulated up to the height of the windowsill with a layer of Pirelli rubber or plastic sheeting or other material and then filled with water for a week to see if everything is watertight.

The flats will then be filled up to the windowsill with earth in two layers, first *lecca* or pumice, then light humus or peat, with a water-permeable foamy-plastic layer in between.

The tree tenants are lifted into the flats through the windows with the aid of cranes, with the roots standing in the earth and the crown rising up in the air above the street.

The roots are buried in the dark room, the foliage grows into the bright daylight.

The windows must always remain open, without windowpanes, so that air, rain, heat, cold, wind, snow can get in.

This is the new living space of the tree tenant, who happens to have different needs from the human tenant. The room must be totally insulated from the rest of the building by insulation specialists. The rainwater must be conducted from the roof by a pipe and the overflow drained off through a second pipe.

The cars have ousted the trees into the upper floors. The sterile vertical walls of the canyons of buildings, under whose aggressivity and tyranny we daily suffer, will be like green valleys where man can breathe freely.

A tree tenant is an ambassador of the forest.

The tree tenant pays his rent with oxygen, his capacity for

absorbing dust, as an anti-noise machine which produces quiet, by eradicating toxins, purification of the contaminated rainwater, as a producer of happiness and health, as a bringer of butterflies and with its beauty and in many other currencies.

This can all be converted to money and is more than a human tenant can pay with a check.



Tree tenants, Alserbachstrasse, Vienna, 1980.

To the Occupants of a Building on Alserbachstrasse in Vienna, 1980

Dear Resident,

We are pleased to be able to contribute to the improvement of the quality of life in your area. In your building five tree tenants will move in according to plans designed by Hundertwasser. The tree tenants will occupy a loggia-like living area of about four square metres which will be detached from human living space.

There will be three tree tenants on the first storey directly above the bank and two tree tenants growing directly out of the bank on the ground floor. The advantages of having tree tenants in one's own house are undisputed and manifold.

As the street is largely ruled out for planting trees due to the traffic and subterranean conduits, roof greenery mostly takes on a penthouse nature and remains invisible to the man on the street and is often unfeasible for constructional reasons, the vertical building façades are an alternative for establishing a forest in the city.

Here are just some of the advantages:

1. Tree tenants, trees growing out of the windows, are visible from afar and benefit many people.
2. Tree tenants produce oxygen.
3. Tree tenants improve the urban and residential climate considerably by mitigating the humid – dry and warm – cold contrasts. Fewer headaches – more well-being.
4. Tree tenants are a perfect dust-absorbing and dust-filtering system. In particular, the fine, toxic dust which even vacuum cleaners cannot suck up is largely neutralised and removed in the area of tree tenants. The housewife will have less dust in her apartment.
5. Street noise is significantly reduced, as the echo effect of the vertical canyons of buildings is muffled.
6. Tree tenants form a partial screen and produce a sense of security.
7. Since the tree tenants must make do with a few cubic metres of earth, they cannot develop into big trees. Their capacity for furnishing shade will thus remain very limited. So sun and light easily reach the windows the tree tenants are growing out of, too, particularly in the winter, when the leaves have fallen.
8. No trouble from spiders and ants, as they do not live in trees. But hopefully butterflies and birds will come.
9. In this way beauty and a living source of joy will be restored in a co-existence with a piece of nature in one's own house.

ANEXO K – *Colour in Architecture, 1981* (Hundertwasser)**Colour in Architecture, 1981**

Speech written for (but not delivered at) the architecture congress "Colour in Urban Architecture", Zell am See, December, 1981

Colour in architecture is a very simple matter. Precisely because it is so simple, like all things in our dead-end civilisation, the simplest things become the most complicated. We are complicating the notion of colour in architecture so much that it has become more unnatural and complicated than ever before in the history of human architecture. It is absolutely clear that colour in architecture has to do with nature and that the colours in architecture either have to adapt to nature or must be a counterpoint to nature or a contrast, but a good contrast to nature, one which underscores nature and underscores architecture. This means that architecture and nature should complement one another and by their juxtaposition set themselves in a good light. Just as, for example, red is not beautiful in itself. Red only becomes beautiful in comparison with another colour. But now it is unfortunately the case that colour is a foreign body in architecture. Architecture is neither adapting to nature nor is it a counterpoint to the colours of nature. Especially now, in the age of chemistry, colours (paints) are manufactured which in substance and appearance have nothing at all in common with nature, neither as adaptation nor as counterpoint.

This is a very odd development. You can mix every paint until you arrive at a certain shade of colour, and then it is not the shade, after all. For example, you can mix green, the green of leaves and grass and meadows, with chemical paints until this green seems to be the result. Or the brown of the soil. But then it is not this green or brown, after all. The new artificial chemical colours have no texture, no soul, no life, they are illusions. The fact is that the green manufactured by chemical paints does not correspond to the green which nature produces of itself. Now, the following is important:

At the forest's edge, nature has mainly two colours, the green of vegetation and the black or dark brown of the soil and shadows. These two colours are very plainly in evidence, without any strain: the treetops are green, and under the trees it is dark, that is, black or dark brown. That is why it is significant that in our region the colours of the houses are kept dark. The white of farmhouses was framed by dark wood or had dark-tiled roofs. In southern regions, such as Italy, Africa, the houses are white. But this white is not the white of chemical industry, but a chalk white which has a completely different consistency, and it is applied differently, on irregular surfaces. When thinking about what colours the

houses should have, you would really have to take the colours which occur in nature, i.e., soil, loam, brick and other colours, too, which occur naturally, such as charcoal, chalk, etc. I don't think that it would make it more expensive to use these colours. That black goes well with green has fundamental significance for architecture. Unfortunately the buildings built in our region, particularly modern buildings, are of loud, bright concrete reaching up to the sky and which is additionally reinforced by white, particularly in satellite towns. This is a white which is as such unnatural and which is then combined with other unnatural, bright colours resulting in candy colours: bonbon pink, bonbon blue, bonbon grey, etc.

The following is interesting: architects have no courage to use colour. I don't want to be misunderstood. I'll return to this once again. Architects are afraid of pure blue, pure red, pure yellow and tone them down to these bonbon colours. In the process this toning down has an even more alienating effect, it seems to be even more a foreign body than, for example, pure red. After all, the pure colours are as such dark, and dark colours are basically less painful because they radiate from within. They don't reflect the light. They radiate of their own accord.

But the most fundamental point in the question of colouring is its uniform application, and that must be condemned. We build the buildings smoothly, the walls are smoothed off with a slat, and every contractor, every bricklayer, every architect sees to it and takes pride in keeping the outer walls of their architecture and houses as level and flat as possible.

But this complete flatness is devastating if it is painted in one colour, with one shade over the entire surface. Either this surface would have to be enlivened by varying the colour on this completely smooth, even surface or this surface should be livened up itself by making it uneven, so that the incidence of light would produce certain effects such as with a very slightly hilly landscape, like with old farmhouses, old farmhouses which are still nooked and crannied, crooked and with uneven rendering, where the surface beneath was already uneven. If paint was already on it, regardless of what kind, it didn't result in this unpleasant harshness which results when paint is applied to a completely flat surface. Somebody should go to the trouble of applying one and the same kind of paint to two different walls. On the left is an uneven wall with slight humps, but smooth in structure, just with slight humps and irregular edges, as with old farmhouses. And on the right is an absolutely perfect concrete wall of the kind which exist just perfectly, with perfect right-angled edges, by the million to the point of excessiveness; to these two walls the same paint should be applied, regardless of what kind, left and right, and the difference is spectacular. The same paint on an uneven, irregularly bordered surface has an enlivening, beautiful, human effect, and one feels at-

tracted to it. The same paint on the smooth wall with perfect, straight edges has a cold and forbidding effect. The straight skyline has a particularly devastating effect on the colour, i.e., the perfectly straight closing off towards the sky.

In nature colours are infinitely varied: the green of nature, for example, the green of a single tree, the green of a single leaf is so different in its various parts, the veins, the point, and the whole thing is multiplied by the partial transparency and the play of light and shadow on the uneven surfaces. The problem of colour in architecture is in reality not a problem of colour alone, it's a problem of the underlying surface the paint is applied to. The surface beneath must be alive before paint is applied. Then a major error in colouring is eliminated. A second error is thinking en gros. Something like saying "Cheaper by the dozen", cheaper through efficiency, cheaper by prefabrication. The painting of houses is done quasi prefabricatedly. One doesn't go to the site to see what buildings are next to it. The colour is composed according to a scheme, i.e., models. Paint companies that present a complete colour scheme for selection, and somebody who cannot really be responsible for this, because he doesn't know anything about it, the building sponsor or perhaps somebody from the municipal government or the administration picks out a colour from the sample catalogue because he happens to like it. He completely forgets that the same colour will have a devastating effect on a large surface.

Now people are beginning to say, "Good, we need to do things colourfully". So painters are painting tracts of buildings red, then green, then blue. These tracts are all exactly the same. They differ as to the numbers and their location. You often go in the wrong door because they are so exactly the same. And so they paint the different tracts with different colours. They are then distinguished by colour, for instance stairway no. 1 is red, stairway no. 2 is blue, stairway no. 3 is yellow. But colours have different values and cannot be used on identical spaces. And these colours are then next to each other with so little motivation and are so similar to beehives – but even worse. It's like saying, "I live in the blue house", like the bee says, "I live in the blue beehive." That is a terrible enslavement and trivialisation of man, a slave existence. Man is really being treated as if he were an unthinking gregarious animal which needs colours to find its way.

It is unacceptable that one person design the colours of entire buildings and then other people live in them.

The window right that I have been advocating for a long time must provide that the colouring, at least in the narrow realm of the apartment and the outside wall, be left up to the person living there, regardless of whether he is the owner of the building or flat or just a tenant. Only by individual colouring can variety be achieved which is then humane and has positive effects on the public, and thus also on the people

who do not live there, on the people passing by, on the community.

It is also entirely false, for instance, to commission an artist to paint a mural, which is being done in Berlin right now, for example, and has been done in America and here, too. A painter who normally paints pictures or designs posters or whatever makes a design for the entire building, a pattern, say, or a trompe l'oeil. He feigns, he simulates a landscape on a building wall or a fire wall, or another building in false perspective, or he enlivens it with some political slogans or other or aggressive pictures, as often occurs in Eastern Europe or Italy.

This is also an act which has been forced on people. The person who lives inside the windows where the façade is being painted by an artist feels left out. His world, his home, his feelings, his soul are in any case completely different. I think this is no improvement, the painter is just elevated to the dictatorial level of the architect and makes the same mistakes as the architect, a colour scheme for an entire complex for which he can never be responsible. Just as an architect can never be responsible for an entire apartment-house complex, where the various individuals have different feelings and worlds, the painter can also not apply one colour to an entire residential complex, for individuals always differ strongly in their fundamental natures. There is really only one possibility: that people decorate their immediate surroundings themselves, i.e., their walls. Just as I said in my Mould Manifesto 23 years ago. A person must have the possibility of leaning out of his window and painting everything pink as far as he can reach with a long brush, so he can be distinguished from his neighbours, the allocated slaves, the consumer machines in human form housed in the apartments.

Draft of a façade design for the American Institute of Architecture in Washington, D.C., for an educational television programme, December, 1982
Watercolour and pencil on photograph



To sum up, I can name several main points. Colour must be in harmony with nature. If grass roofs are the roofing, if the roof has trees or if the building is situated close to nature, it must be kept dark, in dark colours, brown, dark grey, etc. so that it is not a foreign body. Particularly bright colours are an anachronism in our region. Whitewashing outside is as precious as a gem on old farmhouses. When aggressively bright, particularly in a rectangular concrete silo, colours clash horribly and are a visual pollution with far-reaching effects, because this also affects people psychologically. An anachronism for the eye is transposed to man's nervous system. And if these things keep happening and people constantly have to see them, this produces a discrepancy in his brain, which then unleashes a certain discomfort and lousy feeling which our civilisation is suffering from.

There is no straight line in nature. There are also no colour clashes in nature, no absolutely contrary and lethal dissonances. Man himself has no dissonances of the body, only of the soul. Man consists of cells, each of which is different in structure as well as colour. If in contrast the optic nerves transfer a dissonance to the brain cells, be it a straight line, be it a dissonance in colour, these brain cells react negatively. What the optic nerves recognise is a dissonance. And this dissonance then fights with the brain cells and cannot be properly assigned by them, and these disturbances are what can lead to depression, for which the person has no explanation. On the other hand, the irregular cells of man, including the brain cells, perceive the irregularities and the harmony in nature with a sense of well-being, and this makes him feel good.

So the optic nerves transfer either dissonances such as the straight line or harmonies such as organically developed forms and colours.

That is why it is important that the colour scheme is either adapted to nature or a house can be covered with vegetation, so that the colour doesn't stick out of nature unless the colour is part of a work of art, a very colourful one, but precisely dosed and precisely justified and a counterpoint to nature. The patina on the dome of St. Paul's in Vienna is not a dissonance to nature, even though it is a different green from the leaf green of nature, because the dome is a formed work of art, with grooves and patchwork, not flat; also because the copper colour is not one produced by the chemical industry. It is the copper itself which produces the colour.

The main point here is that the dome is a work of art. And a work of art can be different. The colour must either be adapted to nature, be absorbed by nature, so to speak, almost be a camouflage colour in nature with the aid of earthen colours and colours which occur in nature. Not faking a camouflage with chemical colours. That won't work. Or the colour must be a counterpoint to nature, and it can only do

that when it is a work of art, a cathedral, something special, a gateway arch, a dome, an onion-shaped tower, a particular wall or special shape – a work of art. If it is art, colour and form can be a counterpoint to nature. Art is characterised, *inter alia*, by the fact that it is rare, seldom occurs, that it is present now and then. It isn't that everything is full of onion-shaped towers and cupolas. They only occur now and then, and that makes them precious – although this a poor comparison. If art is present you can't have enough of it. Venice, for example, where every house is a work of art, doesn't become dreary because so much is there, because art is beautiful when it is varied and doesn't repeat itself stereotypically according to one pattern. Any art ceases to be art if it is repeated time and again, particularly in architecture. The colour on it also grows ugly. Every colour, even the most beautiful, even gold, would be unbearable this way.

The second important point is that the surface of the wall to be painted must be irregular so that the colour can be vibrant. Or, if the surface must be flat, it must be varied in design by means of colour and not use one colour on the entire surface. This monoculture, this monotony and this inbreeding of colour, results in dissonance. If the undersurface is dead, then the colour on it is, too. If the undersurface is alive, the colour on it is, too. If the undersurface is flat and sterile, then the colour on it is also flat and sterile. If the undersurface is alive, hand-shaped, like in old farmhouses, the colour on it is alive, too.

The painter may not, as I've said, structure large spaces all alone as happens now: a painter is commissioned and paints an entire building. The more eminent the painter is, the more his work is subject to protection as an artistic monument, as it were. Imagine a painter doing a mural on a building, interrupted by windows. So the Huber family in the third storey looks out of the window where a giant bear paw happens to be. Why should they have to put up with that? And this painting is then under art-monument protection. That must not be allowed to happen.

That is, by the way, exactly the opposite of what I would have in mind if I were to design a house. Then I would insist that window rights be respected at the same time; I would demand window rights. This means that everyone who lives there can redo his living space as to colour and form if he likes. My design, as I see it, through the artist, is actually only a preliminary to window rights. There is nothing to do with a sterile, barren surface. The sterility is so forbidding and so inhibits creativity that you don't do anything at all. If there is a blemish anywhere on it, it is immediately removed.

To combat this, the artist should actually furnish a certain irregularity in advance in which the occupants can muster the courage to get creative themselves and add new irregularities or redo the original forms and colours.

It's about like nobody having the nerve to sing when nobody else is singing. That is a very well known psychological problem. Somebody says, "Come on, sing, let's sing!" Nobody has the nerve. Until somebody starts singing, regardless of how well. Somebody sings off key, wrong notes, it's a catastrophe. Still, that breaks the ice, and the others say, "Well, maybe I can sing better than that!" And then more and more have the nerve to start singing. By furnishing irregularities in advance, people lose their inhibitions about being irregular themselves. In the protection of the irregularities you can become irregular yourself.

If the wall is bare and smooth and forbidding, in the satellite towns, wherever, and people say, "Paint something on the wall," nobody has the courage. Nobody wants to be first. Everybody is ashamed in front of his fellows. Shame in front of one's fellows is an even worse handicap, an even worse obstacle, than any ban by the authorities.

The authorities want to get out of this mess. They want to get out of this unbearable condition: on the one hand pessimism, mental illness, suicide, escape into drugs, to the countryside, to television; on the other hand vandalism, terrorism. The authorities want a solution to be found, and they would be absolutely willing to grant people window rights. But the fear of exercising window rights is so deeply rooted among the occupants themselves. Everybody keeps his eye on everyone else, and nobody has the courage to be the first to do it. And at that the colouring of the city and buildings cannot be done right by anyone except the people who live there.

But not by having the occupant commission a house painter to exercise his window right. That would be completely wrong. That is the reason why in rural areas, where window rights and the right to paint one's house are guaranteed, everything is so ugly anyway – because the individual farmers and the people in the country don't do that themselves, they pick up the telephone, just like the city folk, and have a painter, a window maker come to enlarge their windows and install prefabricated aluminium pivoting windows. It is exactly the same with the walls of the house. They call up the painter, who applies coarse plaster which is so perfect as if it had been done by a machine: smooth and bare and desolate. If the house was humpy before, it is straightened out. Where the house was beautiful and hand-shaped and the colour was beautiful on it, it is made straight and smooth. There are more and more perfect machines that make things even flatter, with even less soul; moreover, if the house was not rectangular in form before, it is put into a rectangular form. Then they paint it, thoughtlessly and coldly – and then they are surprised. That is, I am surprised that people don't realise that that is ugly, terribly ugly. You drive through the countryside and see only ugly, smooth walls. If I look at Burgenland now, it's exactly the same there. In Burgenland the

walls were formed by hand, and the colour, in this case whitewash, was beautiful. Now everything has been straightened out, and there is no Burgenland anymore.

I would like to get back to chemical paints. Chemical paints are bad because they have no character. They aren't paints like earthen paint, clay paint, iron oxide, ultramarine, cobalt, mineral paints or whatever. They are chemical mixtures without character. With tar or oil, aniline, chemistry can synthesise any shade at all with the same chemical mixture. It is perfectly obvious that these colours are unnatural. They are like an empty mirage which does not exist. From this chemical mixture you can seemingly imitate any colour. You can imitate the soil, leaf green, the sky. And still it is not the same. There is a kind of curse on it. A house that you paint with it is just dreary.

Variation is very important to colour, be it that the colours are varied, be it that the surface is varied. The individual person, by invoking window rights, must have the possibility of reshaping the outer façade in his area himself. If several people do this, or even if only one person does it, it would relieve the façade's monotony so much that it would become beautiful. Just one spot which is different in a dreary, uniform wall of colour would be something that the eye can get a hold on to keep from slipping.

It is just about the same thing as a monochromatic cell, a torture chamber painted all in one colour, where you lock somebody up to make him go crazy. The door closes so perfectly that you can't see the slits anymore. There are no windows, there is no bed, no wardrobe, no picture on the wall. Nothing. Everything in one colour. And it is completely beside the point if it is white, red or blue or yellow. A person is sitting in there and has only one colour all around him. He will go crazy if he can't make a spot somewhere on the wall, with his blood or with a fingernail or with a pencil. And because of this spot, this small, tiny bit of difference in this monotonous, monochrome wall – because of this spot he will survive.

That is the way it is in a satellite town. The people go crazy from this monochromaticity, the monochromaticity of colour which underscores the monoculture of the prefabricated, constantly repeated type of architecture. If the architecture is already completely identical, at least the colour should be varied. But if the colour on this sterile architecture is also sterile, the whole situation is hopeless.

Who can create irregularities? Naturally, man himself, if he is capable of it. The artist. But nature is best of all. There is no better teacher than nature, because nature creates non-regulated irregularities, genuine barriers of beauty. You have to intentionally let nature have a share in handling the colour. That is very easily accomplished. A wall only needs to weather. Slowly it weathers, and these images come about

which man is completely incapable of making so beautifully and perfectly. An old wall is beautiful. An old church, an old house are beautiful precisely because of the weathering of the surface. Nature decorates the surface by letting moss form, by forming little cracks, by making trails of dust and rust form somewhere, by forming a wind pocket somewhere, by dust settling, by the fading of the paint in the sun and not on the shady side, or where there are window bays that the sun can't get to, because under the bays it is shady, so the radiance of the colour lasts longer there than elsewhere. Or that the plaster is irregular and breaks off randomly and you get new colours and forms free of charge from nature. In any case the wall slowly begins to live and get more varied. And what does man do then? He regards nature's painting activity as ugly and dirty. We have a completely wrong concept of beauty. That has developed slowly, I don't know how, probably only over the last 100 or maybe 50 years, that non-regulated irregularities are regarded as ugly.

This is a completely macabre, perverse situation. I think it has to do with the machine age, with dictatorship and egalitarianism and with a certain brainwashing to which people are constantly subjected. You've got to be clean. Cleanliness is identical with sterility. Cleanliness is identical with monochromaticity, everything the same in one colour, egalitarianism. A table is only beautiful if it is clean, i.e., if it is smooth and if nothing else is to be seen but this one colour. Unless a colour pattern was planned from the beginning. If you buy a table and it has the wood grain by design, and if imitation-marble texture is on it by design, that is acceptable. But heavens! If ink is spilled and spots are formed, all of themselves, they are removed immediately with a zeal that is pathological. With incredible industry every manifestation of nature is removed, although it doesn't detract from the stability at all. People should be glad that nature paints for us.

This notion, that completely flat and monochrome things are beautiful, must be refuted. It assails our life principle, our vital nerve if we go on thinking that monochrome is beautiful and monochrome is good and monochrome is healthful. Quite the opposite. For we are signing our own death sentence. Monochromaticity is sterile. Sterility is death. If we worship sterility, death, we will die ourselves, and that will be the end of our civilisation and ourselves.

If we want to survive, we must bring nature into things, i.e., let other energies do their work besides just us. Just as we must let spontaneous vegetation grow again, we must also be capable of being glad that a wall becomes something of itself, that it takes on new form of itself with the aid of nature. Nature is the best painter.

If something happens and moisture gets into the dwelling, it isn't nature that is bad, but the contractor, because he did a poor job of building. The old farmhouses, the

old walls, have beautiful, romantic, irregular shapes and offer nature in addition a surface for painting in the form of weathering effects of all kinds, and still no moisture gets in.

Our cities are so ugly because we don't let nature paint, because we want to kill off nature the minute it manifests itself somewhere because of an error or for whatever reason. It's funny the way we run off to Arab countries, to Italy, Sicily or out in the countryside and love to see old farmhouses and say how beautiful they are, how irregular they are. But when we come home, everything is polished smooth, smoothed over, especially in Germany. With German madness and German thoroughness everything is made monochrome again the minute the slightest irregularity in the colour manifests itself. If a hole or a spot crops up somewhere on a wall, an effect of the war, say, or erosion or soiling, people don't think of the most obvious, reasonable thing to do – just leave the "damage" alone if it won't ruin the wall or simply patch up the hole, even if the patch in the wall does not match the colour of the rest of the wall. The difference in colour and structure is an enrichment, the monotonous uniform colour is an impoverishment. You have to be grateful for every spot on the wall. Unfortunately, now people like to do the wrong thing: if there is a spot or a hole in the wall somewhere, the whole wall, the whole house has to be repainted! That is a typical pathological symptom of the perversity our civilisation has come to. That has to change. And if we know that and if a new goal and a new feeling and new principles of beauty and life come about here, then we have almost made it. That's the solution.

I will live for seeing to it that this change comes about. That I see as my task. I will fight to help nature gain back her rights, including her part in colouring architecture.

If we let nature paint the walls, the walls will become natural, the walls will become humane, and then we can live again. We need beauty impediments. Beauty impediments are non-regulated irregularities. We must conclude a peace treaty with nature. We must give territories back to nature which we misappropriated long ago. Spontaneous vegetation, spontaneous weathering must be reinstated in their old rights, particularly on the walls of our houses. This I stated already in my Mould Manifesto of 1958: if moss grows in a corner of the wall, rounding off the geometric angle, people should be glad that life is getting into the house with the dirt and the erosion and the weathering, allowing us to witness architectural changes from which we have a lot to learn.

Venice, November 10, 1981

ANEXO L – *Concrete Utopias for the Green City* (Hundertwasser)

Concrete Utopias for the Green City

Symposium at the IGA (International Gardening Exposition)
July 27, 1982, Munich

We are living in a great time of upheaval, in a time of change. The era of absolute rationalism is nearing its close.

The so-called responsible parties no longer know what they are doing. Suddenly professions are being accused which continue to do in good faith what hitherto seemed to be right.

But suddenly they are all guilty and lose any responsibility for their deeds.

The doctors, farmers, politicians, priests, economists, teachers, scientists, planners, architects, and artists, too. Suddenly they find themselves, and all of us, too, in the dock, quite like the vanquished erstwhile powerful figures in the Nuremberg trials.

There is a powerful prosecutor.

Visible to everyone,
present for everyone,
but completely underestimated.

Because it was thought – erroneously – that these were defenseless victims,

something like fair game or slaves without rights you can do what you want with without impunity.

For example: lock up, torture, eradicate down to the last of the species, poison – genetic alteration.

It is nature that is passing judgment: the indictment is tremendous. From the draining of marshes, regulation of rivers, destruction of riverside wetlands to monocultures, the squandering of energy to the impotence to be creatively active oneself – thousands of files would not suffice to accommodate this indictment.

Just take these examples.

The farmer systematically rapes the basis of our survival: He poisons, devastates, and sells the earth, forest, and meadows which have been entrusted to his hands, with an agribusiness mentality of satanic proportions.

In their race towards the limits of growth, the scientists and economists are still proceeding according to the law of squandering and destructive overexploitation and are sawing the branch they and all of us are sitting on, are hot in pursuit of the hallucination of efficiency and functionality, without

realising that their calculations and inventions are leading precisely where they themselves do not want to go.

Contemporary art has become intellectual masturbation, ugly and empty, without beauty, without God, dumb, cold, and heartless.

The cultural-political claim to power of today's avant-gardistic mafia is similar to the claim to power of the Third Reich, only the other way round.

The graphic artist now only supplies corroboration for intellectual theories, completely alienated from the creative laws of nature and from what man is longing for.

The architect is a cowardly jumping jack of unscrupulous clients. Like a war criminal and often against his own conscience, he obediently follows orders and builds concentration camps in which nature, life and the soul of man are destroyed.

What all the accusations against the professions, the responsible parties and all of us have in common is the crime against nature and the crime against creation. They are one and the same thing.

Nature, art, creation are the same. It's just that we have separated them. If we rape the creation of nature and if we destroy the creation in us, we destroy ourselves. Only nature can teach us creation, creativity. Our real illiteracy is the inability to be creative.

We must strive for a peace treaty with nature, the only superior creative power on which man depends.

This peace treaty with nature would have to contain at least the following points:

1. We must learn the language of nature in order to reach an understanding with her.
2. We must give back territories to nature which we have misappropriated and devastated. For example, according to the principle: everything which is horizontal under the open sky belongs to nature, including, for example, roofs, roads.
3. Tolerance of spontaneous vegetation.
4. The creation of man and the creation of nature must be reunited. The schism of these creations has had catastrophic consequences for nature and man.
5. Life in harmony with the laws of nature.
6. We are only the guests of nature and must behave accordingly. Man is the most dangerous pest ever to devastate the earth. Man must put himself behind ecological barriers so the earth can regenerate.
7. Human society must again become a waste-free society. For only he who honours his own waste and re-uses it in a waste-free society transforms death into life and has the right to live on this earth. Because he respects the cycle and allows the rebirth of life to occur.

There is no energy crisis.

There is only an extravagant squandering of energy.

Does nature have an energy crisis?

Do the birds, trees, beetles have an energy crisis?

Only man imagines that he is in an energy crisis, because he has gone crazy.

The immense, unjustified increased energy consumption of man should be in accordance with a correspondingly immensely increased, responsible and creative intelligence.

But that is not the case.

Man has remained a dumb gregarious animal which suddenly has huge amounts of energy, poisons and other murderous means at his disposal and which he wildly squanders or uses without qualms to destroy the environment or his own brothers.

And man, this dumb gregarious animal, greedily demands even more energy, even more poisons and even more murderous means.

Moreover, the consumption of these energies and poisons continues to be extolled by the responsible parties and the media with impunity.

In the data processing of our computers all the ecological data should be stored and taken into consideration before any others.

In this way modern means, computers, can also be used in matters of architecture, urban planning, economics, transportation, energy, agriculture to calculate what is inexpensive and expensive, what is purposive and what is detrimental, and in a superordinate context, at that.

Taking all available data into account, including ecological and other data, must be the precondition for all calculations.

What good is a cheap house, for example, that ends up costing us a lot because the planners and architects only added up the price of the building material, the plot of real estate and the workmen's pay in their calculation?

But the other factors were not included in the calculation, although they can very well be calculated: increased expenses for heating and air-conditioning, elimination of dust and noise, poisoned air just by not including a grass roof in the plans, for example.

Galloping costs caused by vandalism, crime, dissatisfaction, neuroses, work absenteeism, hospital costs, migration to the countryside, abuse of self-esteem and human dignity, the thwarting of the creativity of each individual: all caused by faulty planning and ignoring the ecological, creative component in its multifarious interactions and complex entirety. It is a dead certainty that this bill will be presented, only a bit later; hitherto, the planners have had an easy time of it in denying any correlations, causes and effects – their responsibility, in short.

The blind, cowardly and stupid application of the geometrically straight line has turned our cities into deserts, in the aesthetic, psychological and also ecological sense.

Our cities are the concretisations of the hare-brained ideas of criminal architects, for whom the Hippocratic Oath does not apply, which should state, "I refuse to build buildings which are harmful to nature and man." Two generations of architects of the Bauhaus mentality have destroyed the world we dwell in. The Bauhaus mentality can be described something like this: without feelings and emotions, dictatorial, heartless, aggressive, flat, sterile, unadorned, cold and unromantic, anonymous and yawning emptiness. An hallucination of functionality.

The unnatural cessation of building activity before the occupant moves in should be regarded as a criminal sterilisation of the growth of the third skin, i.e., the dwelling shell, and punished accordingly.

Only a building which grows organically after the occupants have moved in and steadily changes through the constant alterations of the occupants is the alternative to the concentration camps in which we live, stacked above and next to

The model of the High-rise Meadow House at the International Gardening Exposition, Munich, July, 1983



one another in identical cells, with nothing to say about it and no right to change anything.

The window rights of every individual must go into effect, according to the principle:

Everyone must have the right to lean out of the window and redo the third skin, the outer wall, as far as his arm reaches, so that people on the street can see from far away. "There lives a human being".

Furthermore, we need a new profession in architecture: the architecture doctor. An architecture doctor is a man who heals sick houses, particularly those that were built by the Bauhaus mentality after the last war.

We have to heal the buildings themselves, then we will need fewer hospitals, for in the buildings that are built for us these days we humans grow ill. However, in the clinics and hospitals people cannot recover because the hospitals themselves are sick.

There is already plenty of medicine for all these masses of sterile and sick architecture standing around. For example:

- grass roofs
- planting trees and woodlands on roofs
- creeping plants on walls
- tree tenants
- window rights of occupants
- organic and diversified skyline
- no straight edges
- uneven floors
- putting in windows out of line
- letting windows dance
- building on turrets and bays
- reinstating window rights
- using colours.

I don't want to omit mentioning that I am myself working as an architecture doctor on some ten projects. No building is so sick that it cannot be healed, for any amount of money, even if only one mark is available for this.

A good building must have realised and united two things in itself: harmony with nature and harmony with individual human creation. For too long we have had dominion over the earth, with the catastrophic effects we all know about. Now it is high time to do the opposite, to go under the earth. Having the earth above us in no way means that we should live in dark caves or damp cellars, quite the contrary. You can have earth and the forest over your head and light and good air at the same time.

If we must go below nature, that means, symbolically and practically, too, that we must again live in houses where nature is above us, for it is our duty to put nature, which we destroy by building the house, back on the roof. The nature we have on the roof is this piece of earth that we killed by putting the house there.

Hundertwasser as Philosopher of Architecture

What do we have all the new materials for, if we don't use them to bring nature back to the city? We have cement, concrete, plastics, bitumen, synthetic rubber, stainless steel, clay, and mixtures of these materials, as well as the old materials tar, bricks, wood, rubber and so on.

It should be a challenge to every architect not only to build a home for people, but especially for wildly growing spontaneous vegetation in the city centre.

We need beauty barriers so the world can grow bigger. But instead we ruin everything where we are and also ruin everything where nature is still untouched, and to get there we build ugly roads so that everything in between is ruined. This makes the world small and ugly.

But what we urgently need are barriers of beauty. These barriers of beauty consist of non-regulated irregularities. And these non-regulated irregularities consist either of spontaneous vegetation or of the creativity of the individual. Both are mutually complementary creations.

If the individual makes use of his window right and recreates his surroundings, or if every individual in his sphere gives spontaneous vegetation a chance, we won't have to travel far to arrive in the next kingdom, for paradise is right around the corner at your neighbour's or where you are yourself. Paradises cannot be sought and found, paradises cannot be impounded and not built by the authorities.

Paradises can only be made by the individual, with his own creativity, in harmony with the free creativity of nature. Then we finally regain our good conscience about nature.

ANEXO M – *Room to Dwell In – Room to Live In: in Favour of a Different Policy on Residential Architecture* (Hundertwasser)

Room to Dwell In – Room to Live In: In Favour of a Different Policy on Residential Architecture

Interview in writing for "argumente" published by the SPD (Social-Democratic) Bundestag Caucus, Bonn 1993.
The questions were formulated by Norbert Mappes-Niediek in March, 1993

QUESTION 1

"Paradises cannot be looked for and found. Paradises cannot be imposed and cannot be built and imposed by the authorities." These are your words. So what can the "authorities" do so as at least not to impede the coming about of such paradises?

HUNDERTWASSER

They can provide diversity while at the same time respecting the longings of people. In democracy people vote, and the "majority" wins. But every individual is pleased by anything which is unmistakably unique.

Man feels comfortable in small surroundings. Community pressures should be limited to the most urgent, e.g., driving on the right, traffic regulations, social institutions to the most balanced extent, etc.

But an individual's being different must not be criminalised just because he is different. Of course, provided that this different state is not harmful to other people or nature. These are the limitations of freedom. In the educational system preference should be given to individual creativity instead of learning constraints by heart. True illiteracy is not the inability to read and write, but creative impotence. Oddballs and people who dress and think differently are a valuable addition. Diversity is wealth in all spheres. At issue is the preservation of every individual's self-esteem: his human dignity.

QUESTION 2

Imagine yourself in the situation of a responsible urban-planning official in a large German city – with all the constraints he is subject to. What can he do?

HUNDERTWASSER

Urban planning is today subject to very strict dogmatic legislation, just as it was 100 years ago. A city planner must have the courage to advocate plurality, particularly when this involves romanticism and so-called "kitsch".

THE ABSENCE OF KITSCH MAKES OUR LIFE UNBEARABLE.

In architecture and urban planning the totalitarian authority/subject pattern still prevails. Architect-architecture rules supreme. The occupant and user of architecture is the slave. An urban-planning official must not become the lackey

of fashionably doctrinary international mediocrity. Modernity is not what is revolutionary, but the return to humanness, to the humane standard, to the dreams of the individual. But the "modern" planners are still using human dwellers as guinea pigs for their absurd educative-dogmatic architectural experiments.

Straightness – be it a row of windows of equal size, the straight skyline, the level floor, the aggressive right-angled edges – is a mark of oppressive architecture.

Architecture must elevate man, not humiliate him. It is enough, if an official allows it to happen, if a building is different from a hundred others by departing from the totalitarian straight-lined grid system. In particular, industrial buildings should again be permitted to display a human, romantic side.

QUESTION 3

What is the first step politics at the national level should take to approach your vision of an harmonic symbiosis of man and nature?

HUNDERTWASSER

Of course politicians cannot always ride a bicycle or walk when an important meeting must be got to. But setting an example would be very significant – the great front has long since ceased to lie between people and the political parties, it lies between man and nature or between mass society and individual creativity.

Politics at the national level would have to be capable of giving up "short-term thinking" in favour of long-term, permanent values. Last-minute-panic decisions before imminent elections have a catastrophic effect on nature, creativity and man's relationship to nature. This is also true because concepts are in a state of Babylonian confusion and have been turned upside down.

Great statesmen are creative in their thinking and have creative, independent people as advisors.

If a humanistic idea is good, a statesman must stick to it, and he will win. That's what he's a statesman and a gifted strategist for. As a "progressive" nation, we also have the duty to set an example for the "Third World", particularly in all aspects of environmental protection. Sustainability with our own resources and especially no exploitation of the resources of others. The goal to be strived for, the exemplary

goal, is not a higher standard of living, but higher quality of life. We must strive to achieve a refuse-free society. A peace treaty with nature should be realised containing the following points:

We must learn the languages of nature in order to communicate with her.

We must give territories back to nature which we have misappropriated and devastated. For example according to the principle: what is horizontal under the open sky belongs to nature, for example, the roofs and streets, too.

Tolerance of spontaneous vegetation.

The creation of man and the creation of nature must be reunited. The schism of these two creations has had catastrophic consequences for nature and man.

Life in harmony with the laws of nature.

We are only the guests of nature and must behave accordingly. Man is the most dangerous pest ever to devastate the earth. Man must put himself back in his ecological place so the earth can regenerate.

Human society must become a waste-free society once again. For only he who honours and recycles his own refuse in a waste-free society turns death into life and has the right to go on living on this earth. Because he respects the cycle and allows the rebirth of life to happen.

QUESTION 4

Comparing your planned projects and those under construction with conventional buildings of similar size, what are the essential differences? Which of them last longer, which are more expensive?

HUNDERTWASSER

All innovations, alternatives or revolutionary improvements are "expensive" in the pioneering stage. The first automobiles, telephones, television sets and fax machines were expensive.

Despite this I am proud that I can realise unaccustomed building and work methods without significantly higher costs for building materials and time and without circumventing building codes. The "efficient" building method is only theoretically cheaper and timesaving. But in fact every person consciously or unconsciously puts up passive resistance to assembly-line work, so that the seemingly paradoxical situation comes about that prefabricated buildings, which should actually be assembled in a jiffy, stand there as half-finished waifs for months and years because workers are in a situation of passive resistance bordering on strike. In contrast, "complicated" construction demanding a lot of creativity and detail decisions by the workers progresses more rapidly. For the simple reason that the worker's human side, his creativity, is challenged, and he identifies with the building.

Moreover – see Question 20 – the real costs for the community are not the sum of the building costs, material, workers' pay and the real-estate costs. This is only a small part of the costs of a building.

If the creativity of the worker, i.e., his human and professional share of the responsibility is involved, the worker takes a very special interest in the construction. It is, so to speak, his building. In my buildings I have noticed that workers go on working after hours instead of going home because they are having a good time and even proudly come to the building with their families on Sunday. This positive labour climate of course makes itself felt in the construction: visually, as regards quality, emotionally, in regard to time, financially; and one is surprised that the building is such an attraction.

QUESTION 5

Where do you meet the greatest resistance to your plans – in potential building sponsors, architects, city planners or politicians?

HUNDERTWASSER

The greatest resistance comes from architects and city planners, but also from art critics and institutional cultural officials. The reason is usually envy, misinformation, prejudice and a lack of flexibility as regards construction methods more in harmony with nature and individual creativity.

From building sponsors there has been virtually only goodwill and co-operation of the best kind, because they know it is in their own interest.

From politicians there has been no resistance, but rather encouragement, because they want to conform with the desires of the people who elect them – except when they have been incited by dogmatic cultural mafiosi or when they are from the other party. Which party doesn't matter. But green politicians also know that the majority of the populace wants a more diversified way of building on a smaller scale, where they would feel more comfortable. There is support from the majority of the populace except when neighbours are apprehensive about a loss of parking spaces or hordes of tourists.

QUESTION 6

On the one hand, a lot of new living space must be provided quickly in Germany, but on the other hand we want to avoid unaesthetic, pathogenic and nature-destroying building. Is this a dilemma – and if it is, how do we get out of it?

HUNDERTWASSER

Yes, that is a dilemma.

It is no solution to ask a sensitive artist or architect to build huge residential areas. That is like asking a swallow to

build a thousand nests because it has made one perfect one. Diversity on a small scale is the answer. But how, where do we find this? In architectural and art schools, soulless dogma is still being taught – against reason, beauty, nature and man. Man is still being misused as a guinea pig for perverse, dogmatic, educational, architectural experiments.

As depressing as this may sound for the moment, I see an improvement only in a long-term improvement of the architectural-school system, in a thorough and long-term enlightenment with more and more examples, which should not be imitated, but complemented with equally exemplary creations.

The retraining of architects and construction workers to realise their individual creativity. For the construction workers this is no problem at all. Every construction worker prefers creative freedom to slave labour.

With the architects it is pretty hopeless. The young architects, who still have dreams of a more beautiful, better world in their heads, get these taken away from them by force or else they don't get their architectural diploma.

Thus, only architects who have been brought into line become certified architects and thus have the right to build. This is where the restructuring should take place. The state should see to it that the architects' goal be to serve man and nature and not vice versa.

QUESTION 7

You demand the establishment of the profession "architecture doctor", who can "heal" houses that are "sick", and you call yourself such a doctor. According to your experience, which regulations hamper the "therapy" you recommend the most?

HUNDERTWASSER

Here our throw-away society is also partly to blame. Instead of repairing something, just destroy it and buy something inferior or build a new one. Preferably off the rack or mass-produced, that way it's "cheaper".

Ugliness is the most hazardous environmental poison, because it kills man's soul.

I am defamed as a "prettifier", but I bear this designation like a meritorious title of nobility.

Furthermore, the profession of "architecture doctor" should be legitimised. Perhaps under another designation. After all, there used to be the profession of ruin architect: ruins, deceptively genuine, of ancient Rome. The architects of ruins had a lot to do. Everybody wanted to have a romantic ruin. There are no regulations which could hamper the work of an architecture doctor.

QUESTION 8

Can all houses be "healed"?

HUNDERTWASSER

Well, there is virtually no exception. You only have to heed the laws of statics, materials, load-bearing capacity, surface/ground conditions, financial feasibility, etc. Often only "strategic spots" need be remodelled, such as the edges of the houses at pedestrian level, windows within the range of vision.

One need only interrupt monotonous rows of windows, let the windows dance, get the lethal straight skyline swinging, de-level the walkways irregularly according to certain harmonious criteria. With ceramics, stone, wood, concrete, wonders can be worked.

I have no inhibitions about bringing so-called efficient buildings, which are really aggressively lethal, to life using applications, architectural remodelling and changes. It is not just "repainting" and "camouflaging", it is more than just a new skin. For the so-called efficient buildings, in which people get physically and mentally ill, which people avoid and where people lose their way, aren't efficient at all, but an illusion of efficiency. What is efficient is rather the seemingly anarchistic, disorderly jungle.

QUESTION 9

About how expensive would a classical single-family home, a four-storey residential building and a high-rise be?

HUNDERTWASSER

The immediate additional financial cost of the building costs alone lies between 5 and 30% of the sum of building costs of a conventional building of good quality. Huts with walls of asbestos cement and corrugated-iron roofs such as those customary for dwelling in New Zealand are, of course, cheaper.

In the long run, however, a creatively designed house in harmony with nature is significantly, i.e., infinitely, cheaper, because it is in keeping with human dignity. This cannot be expressed in figures: the increase of true values, happiness, security, harmony and health.

QUESTION 10

Cheap houses, you say, cost us a lot of money. What do you mean by that? Have the downstream costs of uneconomic building ever been calculated?

HUNDERTWASSER

A calculation of the downstream costs of uncreative, uneconomic building could very well be done. You would only have to carry out comparative studies. Hitherto there has been no interest in such calculations. Computers were not fed negative data to compare pathological symptoms, vandalism, neuroses, terrorism, susceptibility to cancer, suicide rates, work absenteeism, flight from the city, anxiety pur-

chases, divorce rates, propensity to commit crimes and surely a thousand other points in "normal" newly constructed buildings and creatively ecological buildings. All the ecological data should be stored in the data processing of our computers and be considered first of all.

Thus, modern means, computers, could also be used for calculating – in matters of architecture, urban planning, economics, transportation, energy, agriculture – what is cheap and what is expensive, what is purposive and what is harmful, and in its superordinate context, at that.

Taking all accessible data into account, including those of ecology and other areas, must be the precondition for all calculations.

What good is a cheap house, for instance, that costs us a lot of money because the planners and architects have only calculated the price by adding up the costs of the building materials, the plot of land and workers' pay?

But other factors were not included in the calculation, although they can also be calculated quite readily: increased expenses for heating and air-conditioning, elimination of dust and noise, toxic air, for example, just by not including a grass roof in the planning.

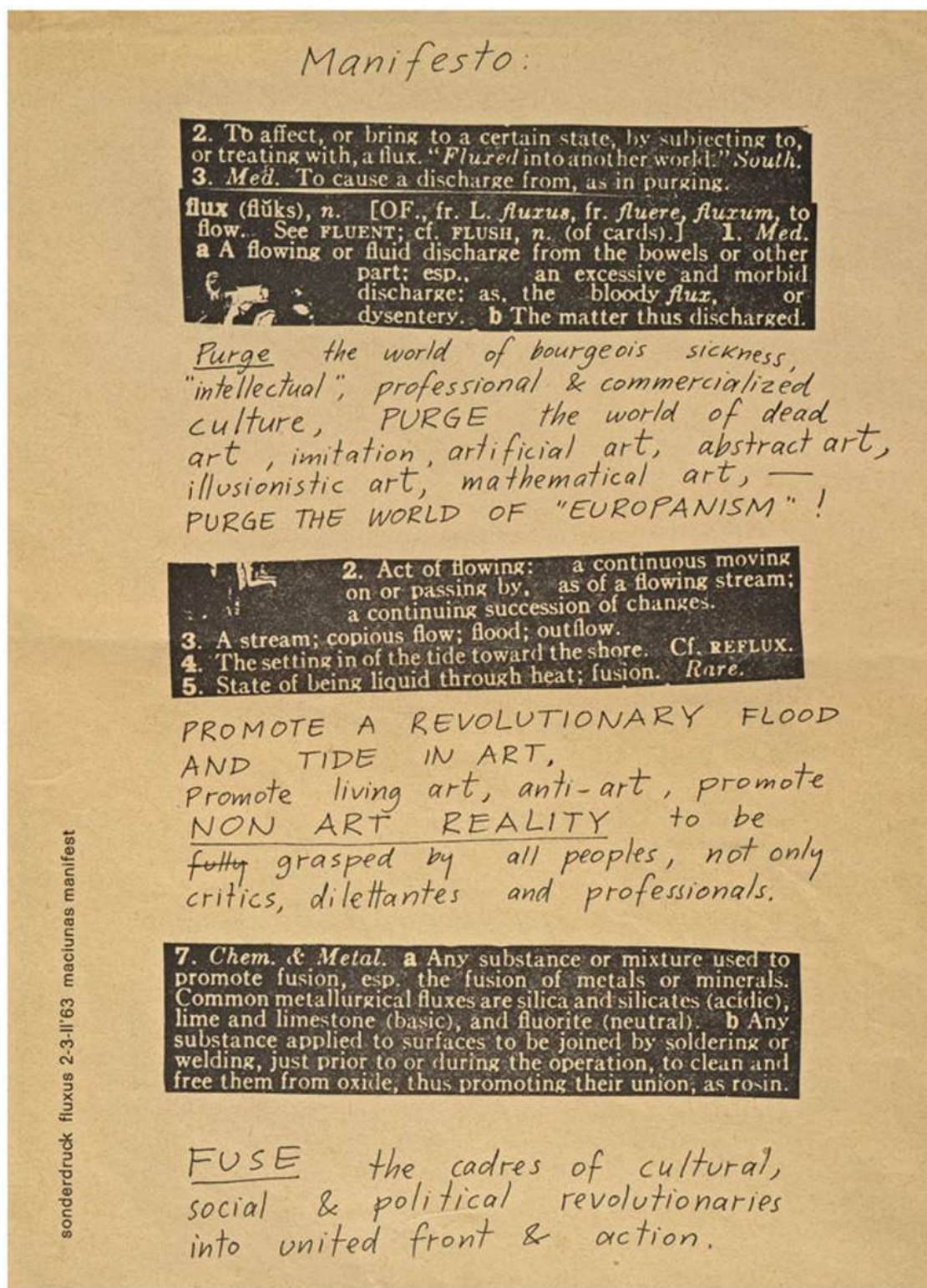
Galloping costs due to vandalism, crime, malaise, neuroses, work absenteeism, hospital costs, flight from the city, abuse of self-esteem and human dignity, the suppression of the creativity of the individual. All of this due to faulty planning and the ignoring of the ecological and creative components in their diverse interactions and complex whole.

This bill will be presented – albeit later – with dead certainty, whereas hitherto the planners had an easy time of it, denying that there were any correlations, causes and effects – their responsibility, in short.



The photograph is proof of how thin the layer of soil can be for a forest to grow on it. The same is true of roof forestation.

ANEXO N – Manifesto Fluxus



Fonte:

Disponível em: < https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/30/unpacking-fluxus-an-artists-release/ >.
 Acesso em: 03 jan. 2011.

ANEXO O – *Manifesto Neoconcreto*

Manifesto neoconcreto

(publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo).

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem

de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendia bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Pority) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo - mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra.

Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

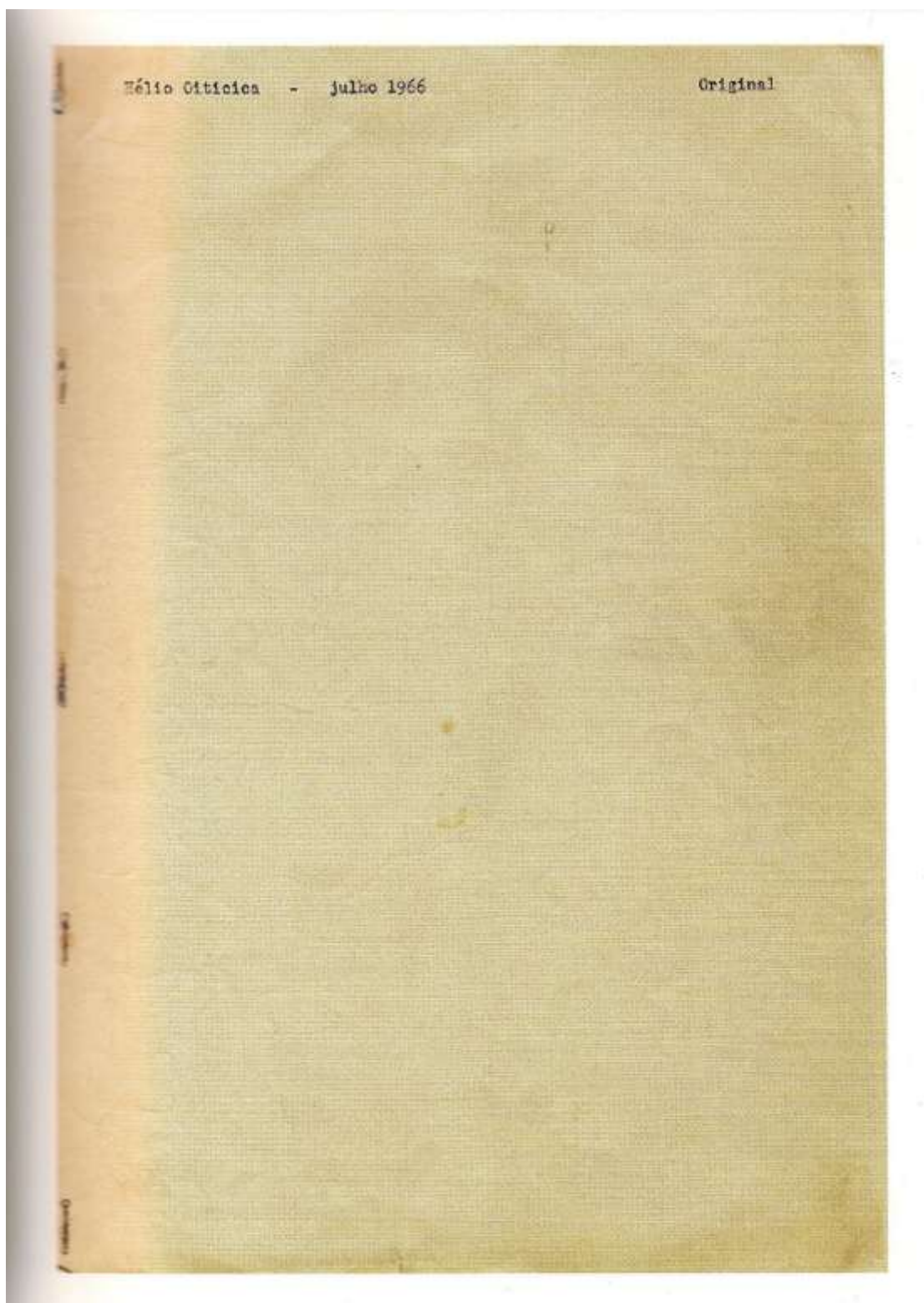
Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Amílcar de Castro
Ferreira Gullar
Franz Weissmann
Lygia Clark
Lygia Pape
Reynaldo Jardim
Theon Spanúdis

ANEXO P – *Posição e Programa / Programa Ambiental / Posição e Ética* (Hélio Oiticica)

HELIO OITICICAJULHO 1966Posição e programa

Anti-arte — compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação — a criação como tal se completa pela participação dinâmica do 'espectador', agora considerado 'participador'. Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista : ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista — não há a proposição de um 'elevar o espectador a um nível de criação', a uma 'meta-realidade', ou de impor-lhe uma 'idéia' ou um 'padrão estético' correspondentes aqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" aí algo que queira realizar — é pois uma 'realização criativa' o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas — a anti-arte esta isenta disto — é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades creativas vitais. O "não achar" é também uma participação importante pois define a oportunidade de 'escolha' daquele a que se propõe a participação — a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador — este é o que lhe empresta os significados correspondentes — algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também. Não existe pois o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser — não há definição do que seja arte . Na minha experiencia tenho em programa e já iniciel o que chamo de "apropriações" : acho um 'objeto' ou conjunto 'objeto' formado de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é transformo-o em obra : uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quizermos) : declaro-a obra, dela tomo posse : para mim adquiriu o objeto uma estrutura autónoma — acho nele algo fixo, um significado que quero expor a participação ; esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral — essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar a mesma, premissas de diversas ordens : morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável : a propria criação dada pelo ato de criar e sua consequência ao realizar, se : propor uma atitude também criadora. So isto basta para definir o proposito e justificar a razão de ser de tais proposições.

Programa ambiental

A posição com referência a uma 'ambientação' e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão : pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental, é, para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas : cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ansia inventiva do mesmo ou do proprio participador ao tomar contacto com a obra. No meu programa nasceram Nucleos, Penetráveis, Bóides e Parangolés, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo organico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o proprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da 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. Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição se poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e

decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito — a posição "social-ambiental" é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal — é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente — é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.

Politicamente a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo, ~~mas~~ as esquerdas ~~que~~ opressivas (das quais o Stalinismo é exemplo) é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo.

Para mim a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação, foi a formulação do que chamei "Parangolé". É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tendas; "Parangolé" é a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada oportunidade, a ideia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia — foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se possam falar nessas considerações. Chamarei então PARANGOLÊ de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero e nem pretendo criar como que uma 'nova estética da anti-arte', pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de "apropriação" as coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim, — coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público a participação — seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de "exposição" — ou nos o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parques tipo Aterro da Glória no Rio) — a chamada estética de jardins e uma praga que deveria acabar — os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta displicentemente, para ser "achada" pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro — e esta a posição ideal de uma obra — como fazem falta os parques! — são uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malendrear, para amar, para cagar, etc.). Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido: p.ex., o bôlide composto de uma cesta cheia de ovos — estes são perecíveis (ovos reais) logo tornam-se consumidos para a substituição — é, digo eu, segundo Mario Pedrosa, um escauro ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos as escondidas, o que torna maior o escárnio). A experiência da lata-fogo a que me referi, está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite — é a obra que eu isolei na anonimidade 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, simbólicas, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas só, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) — são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.

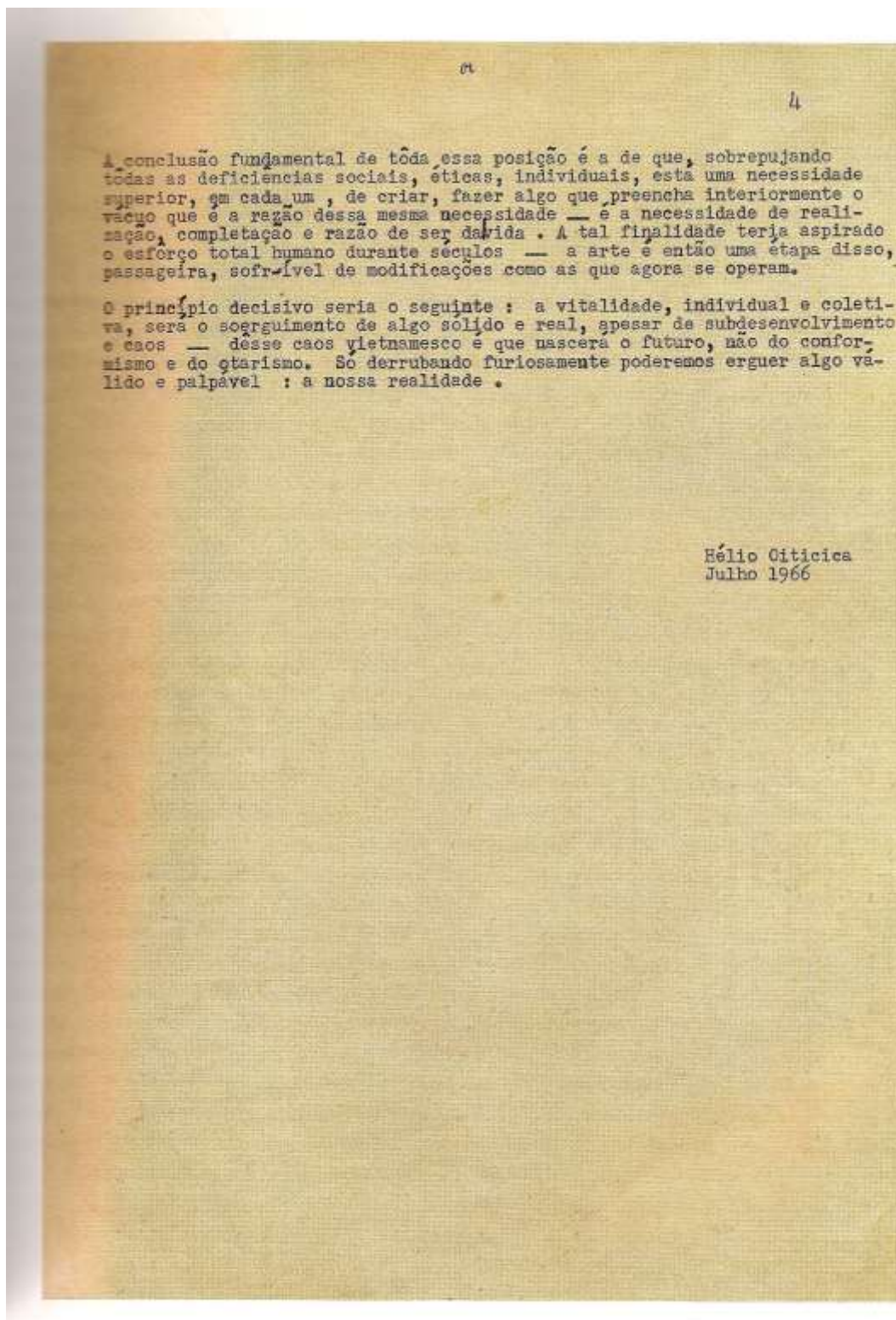
Tenho em programa, para já, "apropriações ambientais", ou sejam lugares ou obras transformáveis nas ruas, como p. ex. a obra-obra (apropriação de um concerto público nas ruas do Rio, onde não faltam, aliás — como são importantes como manifestação e criação de "ambientes", e já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam, e de aos presentes a desejada manifestação ambiental). Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constrange diante da "arte" — a anti-arte e a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade — há como que uma exploração de algo desconhecido: achar-se, "coisas" que se veem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesmo na coisa — uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! como a dança realiza isso bem! — o terreiro de ensaio de Mangueira e o seu lendário botego "Só para quem pode", foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalizados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!).

Em programa tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento do meu pensamento : uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Cogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos núcleos e boides !) — uma sala de bilhar, repito eu, onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente : quero com isso fazer vir a toda a plasticidade desse jogo unico — plasticidade da própria ação-cor-ambiente : todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado. Já aqui a manifestação esta no extremo oposto da outra da obra-obra : aqui eu criei o ambiente preconcebido que desejava — na outra, acho algo que se revela aos poucos e que não preconcebo. Tanto uma posição como outra são da maxima importância nesse setor de experiência ambiental. Nesse mesmo teor planejei um jogo de futebol, onde os 22 jogadores vestirão camisas, shorts e chuteiras de cor e jogarão com bola colorida — a duração e ação do jogo são os elementos da manifestação ambiental (duração aqui significando tempo cronológico e não com sentido metafísico, e claro). Essas experiências do bilhar e do futebol serão realizadas em sala e campo que serão ainda escolhidos — a sala de bilhar terá que ser pintada por mim, assim como as balizas do campo.

Posição ética

Já afirmei e torno a lembrar aqui : o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral Parangolé, não pretende estabelecer uma 'nova moral' ou coisa semelhante, mas 'derrubar todas as morais', pois que estas tendem a um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não-creativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de anti-moral, baseada na experiência de cada um : é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trae a quem a pratica : simplesmente dá a cada um o seu proprio encargo, a sua responsabilidade individual ; está acima do bem, do mal, etc. Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos : desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) ate as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações e não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso se conduzam a auto-destruição. Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar oasa a mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser "feliz" ! Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autentica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o "bem estar", a "vida em família", mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma "vida feliz" só virá a realização através de grande revolta e destruição : os sociólogos, políticos inteligentes, te-óricos que o digam! O programa do Parangolé a dar "mao forte" a tais manifestações. Sei que é isto uma afirmação perigosa, de dois gumes, mas que vale a pena. Só um mau carater poderia ser contra um Antonio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram. Não quero cobrar aqui, ou "fazer justiça", pois que tais reacções contra o crime ou contra revoluções tendem a ser cada vez mais violentas ; os opressores são fortes e mortíferos ; nada deixarão passar sem checar sobre a viabilidade ou não da coisa. Daí é facil deduzir o que não estará por acontecer no mundo e nas comunidades — ou tudo mudg (e há de mudar!) ou continuamos a guerra. Não sou pela paz ; acho-a inutil e fria — como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo ! Bem, não vou falar mais nisso aqui pois o problema é obvio e está posto claramente ; quanto as discussões em torno dele são infinitas e complexas ; so em profundidade podem ser tratadas, e isto aqui é inutil agora.

A anti-arte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pos-moderna) ; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana creativa ; o seu principal objetivo é o de dar ao publico a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade creadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plasticos táteis, visuais, auditivos, etc.) mais personalizada, como na sua mais disponivel, aberta a transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, e anti-arte por excelência.



Fonte:

LAGNADO, Lissette; PEDROSA, Adriano (Eds.). **27ª. Bienal de São Paulo**: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2004. P.21-25

Belo Horizonte, 13 de maio de 2011.