

Volume 01 | Nº 01 | 2021

ANAIS SEPHA UERJ

**CIRCULAÇÃO
& REPRESENTAÇÃO
TRAÇÃO**

GT 8

História da Arte, Identidade Nacional e Público

Intervenções didáticas e concepções contemporâneas de arte pública

Anderson Oliveira¹

Resumo: Nesta trama, busca-se considerar a noção de arte pública contemporânea brasileira ligada à relação pedagógica entre arte e público. O desafio do presente texto encontra correspondências na abordagem do conceito de arte pública, em que optamos por considerá-lo a partir das experiências históricas que o referenciam. Dentre as inúmeras correspondências, escolhemos aquela apresentada por Sylvia Furegatti (2013, p.78), em que este processo entre a arte, público e o espaço público faz sentido no Brasil, país de grandes dimensões, fortes (e persistentes) irregularidades no processo cultural, social e econômico que importam para a instituição artística e cultural, se considerarmos sua constituição própria e processo de sustentabilidade ao longo do tempo.

Palavras-chave: Intervenções Didáticas; Arte Pública; Furor de arquivo.

¹ Pesquisador na Casa do Povo. Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Organizou a publicação “Os Objectos: um corpus sistêmico”, em colaboração com o artista visual Francisco Brandão. < <http://lattes.cnpq.br/9576127046950500> >

Introdução

Nesta trama, busca-se considerar a noção de arte pública contemporânea brasileira ligada à relação pedagógica entre arte e público. Ao abordar o conceito de arte pública, optamos por considerá-lo, inicialmente, a partir das experiências históricas (PEIXOTO, 2003, p.05) e do seu caráter aberto. Por este motivo, para melhor condução deste estudo, utilizamos a noção de arte pública cunhada por Marcelo Chagas (2006, p. 55), em que esta parte da situação aberta e comunicativa do processo criativo para o estabelecimento do contato entre o artista, o espectador e a obra.

Para o autor:

O fato de a Arte não estar abrigada em salas de exposição, e sim lançada ao olhar, nas ruas e praças, traz o fortuito, o acaso, o desregramento para a conversa. O ritmo desse encontro não é o da reunião de salão, mas do turbilhão, do trânsito, do transitório. (CHAGAS, 2006, p.55).

Alinha-se também a essa noção, a análise da pesquisadora Pilar Sanches (2018, p.17), já que, na atualidade, apesar da controvérsia conceitual em torno dessa produção artística contemporânea, há também a ascendência da expressão “arte pública” como caráter efêmero, da arte no espaço público, contraposta ao sentido permanente de duração do monumento, sendo essa encontrada na forma de programas e similares, considerada pela literatura pesquisada como *public art* surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960.

Nesses trabalhos artísticos, a relação do público com o trabalho de arte não se estabelece como se ele se comportasse apenas como audiência receptora. De acordo com Regatão, o público se torna agente transformador e parte do processo criativo, integrando, dessa maneira, a criação coletiva da obra de arte.

No Brasil, essa interação entre público e obra ganha uma narrativa própria com aspectos especiais, devido às vanguardas contemporâneas e, principalmente, às propostas vivenciais disponibilizadas pelos “Programas Ambientais” de Hélio Oiticica, ou os objetos relacionais de Lygia Clark. Mas o que nos interessa é a hipótese levantada, inicialmente, sobre a expansão da atuação artística em grandes centros urbanos no Brasil, a partir de meados da década de 1960 e início dos anos 1970, quando emerge a arte extramuros conforme aponta a pesquisadora Sylvia Furegatti (2013, p.81), que visa criar e produzir uma arte pública, permanente ou efêmera, que procura integrar a educação, a arte e resistência aos distintos espaços públicos do Rio de Janeiro e São Paulo.

Para a Sylvia Furegatti (2013, p.81), esta é, sem dúvida, a maior preocupação das formas de Arte Pública efetivadas na atualidade, sendo uma expressão poética que transborda da instituição para o entorno visando alcançar renovação os seus próprios códigos, dando maior visibilidade, democracia, participação e interação pública a qual, se acreditava, deveria ser para além dos visitantes usuais do museu tradicional.

Desse modo, partimos da ideia de inventário e práticas de arquivo (ROLNIK, 2012), destacada por Suely Rolnik (2012, p.97), por ser uma verdadeira compulsão de arquivar que tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas – de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição.

Trata-se da ampla variedade de práticas artísticas agrupadas sob a designação de ‘crítica institucional’, que se desenvolve mundo afora ao longo dos anos 1960 e 1970, e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem. Segundo a autora (2012, p.98), naquelas décadas,

como sabemos, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado “sistema da arte” na determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo às categorias com base nas quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos.

Ainda de acordo com a autora, não são, porém, quaisquer práticas artísticas realizadas no contexto desse movimento, nos anos 60-70, que a compulsão de arquivar abraça, mas são principalmente aquelas que se produziram fora do eixo Europa ocidental - EUA. Tais práticas teriam sido engolfadas pela história da arte canônica estabelecida neste eixo, com base na qual se interpreta e categoriza a produção artística produzida em outras partes do planeta – isso, quando elas aparecem no cenário internacional da arte, o que não é óbvio, reitera Suely Rolnik. No entanto, com o avanço do processo de globalização, de algumas décadas para cá, vem-se rompendo a idealização da cultura hegemônica pelas demais culturas até então sob o domínio colonial-ocidental; há uma quebra do feitiço que as mantinha cativas e obstruía o trabalho de elaboração de suas próprias experiências sobre suas singularidades, bem como de suas políticas de elaboração e produção de conhecimento.

O furor de arquivo aparece precisamente nesse contexto, marcado por guerra de forças pela definição da geopolítica da arte, a qual por sua vez se situa no contexto de guerra mais ampla, em torno da definição de uma cartografia cultural da sociedade globalizada, conforme analisa Suely Rolnik. Há, porém, que precisar melhor que práticas artísticas produzidas nos anos 60-70 fora do eixo hegemônico impulsionam e alimentam esse furor. Sem dúvida, tais práticas artísticas são especialmente cobiçadas –

as que surgiram na América Latina e em outras regiões - que, como no nosso continente, se encontravam então sob regimes ditatoriais (é o caso, por exemplo, da Europa do leste e da própria Península Ibérica).

Portanto, contribuir para as práticas de inventariação significa a tentativa de sanar as lacunas de nossa jovem história e, se possível abrir o arquivo de um período nebuloso como o legado do governo militar brasileiro que perdurou de 1964 até 1988.

Arte Pública

Entende-se por arte pública os distintos modos, as transformações e as complexidades de ocupação expositiva, por meio de dispositivos artísticos, dos espaços públicos urbanos. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “definir uma arte que seja pública obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito”, no qual na literatura consultada, tradicionalmente, arte pública seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre que se definem por serem de uso comum, em que as pessoas circulam livremente e estabelecem trocas.

Segundo a definição da enciclopédia, nessa direção, é possível acompanhar a vocação pública da arte desde a Antiguidade, lembrando-se de obras integradas à cena cotidiana. O sentido corrente do conceito refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. Fala-se de uma arte em espaços públicos, ainda que o termo possa designar também interferências artísticas em espaços privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem do entorno, de modo permanente ou temporário.

A arte pública deve ser pensada dentro da tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço expositivo, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Assim, diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho.

Ao abordar o conceito de arte pública, optamos por considerá-lo a partir das experiências históricas que o referenciam. Por este motivo, para melhor compreensão deste estudo, utilizamos a noção de arte pública cunhada por Marcelo Chagas (2006, p.55), para nos referirmos sobre a condição estética e comunicativa da obra de arte em espaço público, em que parte da situação aberta no contato entre o espectador, o artista e a obra. Para Chagas (2006, p.55), o fato da arte não estar abrigada em salas de exposição, e sim lançada ao olhar, nas ruas e praças, traz o fortuito, o acaso, o desregramento para a conversa.

Em tese, o ritmo desse encontro não é o da reunião de salão, mas do turbilhão, do trânsito, do transitório. De acordo com Spinelli (2001, p.46), “a arte pública pode ser considerada como um mediador entre desejos”, e, para Chagas (2006, p.26), desejar é articular falta estrutural com uma presença significativa, num movimento *ad infinitum*. Por este motivo, a arte tem o poder de atribuir sentido ao frágil e, ainda assim, superando as barreiras do tempo e da significação cultural histórica, atingindo o passante atual.

Diante desse panorama exposto, o que nos interessa é apresentar a noção de arte pública em sua versão contemporânea, ou seja, como gênero plástico que atende as estratégias de produção artística crítica de seu tempo, possibilitando-nos ir para além de simples monumentos históricos – *sarcófagos* – contidos numa localidade, acessando a potência comunicativa entre a obra de arte, o espectador, o artista e a sua dimensão formativa.

Aqui, a arte pública (HERZOG, 2012, p.19) é entendida como elemento de resistência, a partir de manifestações artísticas que acontecem no espaço público e que, portanto, não podem escapar à sua dimensão política.

Para Catia Herzog apud Rosalind Deutsche (2012, p.19) a arte pública supõe a instauração de um espaço democrático, ainda que muitas vezes seja utilizada para justificar “coerção estatal, censura, vigilância, privatização econômica e repressão das diferenças”. Esta ambiguidade, ou risco, envolve a prática artística no espaço público em sua origem.

Muitas vezes, para o poder existir, a arte pública necessita o apoio do Estado, e muitas vezes se torna um instrumento de opressão ou de defesa de interesses privados, que podem inclusive ser, em determinadas situações, equivalentes aos interesses públicos. Ainda segundo a pesquisadora (2012, p.19), o uso dos termos público e privado é ainda controverso em uma sociedade que, cada vez mais, toma o público como privado, e vice-versa. E, sobre esta ambiguidade se assenta a arte pública contemporânea.

Arte Pública Contemporânea

Conforme a pesquisadora Pilar Sanches (2018, p.22), atualmente, “arte pública” é um conceito que abrange uma multiplicidade de trabalhos artísticos que, no geral, se voltam para o público, e é devido justamente a essa interação peculiar que nos dias de hoje a denominamos como “arte pública”. (REGATÃO, 2015).

Segundo Sanches (2018, p.17), na atualidade, apesar da controvérsia conceitual em torno dessa produção artística contemporânea, há também a ascendência da expressão “arte pública” como caráter efêmero, encontrada na forma de programas e similares, considerada pela literatura pesquisada como *public art* surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960.

Para Sanches (2018, p.22), pode-se dizer que esse termo – *public art* – ressurgiu nos Estados Unidos, em meados dos anos 1960, a fim de retratar uma mudança de paradigma que ocorreu no decurso da segunda metade do século XX, que visava contestar o caráter sacralizado dos museus e criar oposição ao sistema da arte. Deste modo, para Sanches (2018), nessa vertente de arte contemporânea, que neste trabalho denominamos “arte pública”, a ação e a experiência artística – o processo – são mais importantes do que a permanência e o resultado final, um objeto artístico.

Para Catia Herzog (2012, p.30), da arquitetura moderna, a arte pública contemporânea herdou o desejo de ação política e a capacidade de reinvenção do espaço urbano. Segundo a pesquisadora, toda manifestação artística no espaço público produz uma discussão política, ainda que esta não tenha sido a intenção do artista. Assim, entre a manifestação artística espontânea e a colocação de monumentos, a arte pública deve ser entendida como uma forma alternativa de apropriação da cidade. Nesse contexto, o termo arte pública contemporânea ressurge também para denominar obras de artistas interessados por espaços não convencionais – fora das galerias e museus – que permitissem acesso ao público e, por essa razão, também são chamadas de “arte pública”.

Intervenções Didáticas e Arte Extramuros

Nessa nova dobra da arte pública, busca-se aqui, também, por aquilo que o curador canadense Marc James Léger denomina como intervenções didáticas (LÉGER, 2012), tentando assim relacionar a noção contemporânea de arte pública, no momento em que esta surge das práticas radicais dos coletivos de arte que produzem ativações educativas e estéticas na esfera pública como modo de resistência à lógica, aos valores e ao poder do mercado.

Diante desse panorama exposto, o que nos interessa é apresentar as interfaces da arte pública em sua versão contemporânea aliada aos processos de intervenções didáticas, possibilitando-nos ir para além da simples caracterização de monumentos históricos – sarcófagos – contidos numa localidade.

Conforme o pesquisador Luiz Sérgio de Oliveira (2020, p. 119), ao eleger os espaços públicos como lócus da arte, as vanguardas contemporâneas propõem uma torção na natureza da arte. Elas tentam, acima de tudo, articular sua produção dentro (e de dentro) do próprio tecido social, reelaborando suas ideias de arte como parte das dinâmicas sociais em encontros marcados por princípios de compromisso e de engajamento, exalando a vontade dessas vanguardas de estar dentro dos processos heteronômicos da arte.

Segundo Oliveira (2020, p.119-120), nesse sentido, as relações que se estabelecem nesses encontros podem caracterizar uma distinção fundamental para as vanguardas históricas do século passado: embora atuem na articulação entre arte, política e cotidiano social, as vanguardas contemporâneas o fazem a partir de processos de diálogos não hierarquizados de quem duvida mais do que acredita e afirma, perspectiva absolutamente distinta que impacta a natureza da arte contemporânea.

Ao afirmar também neste contexto, a pesquisadora Tatiana Sulzbacher (2009, p.2858), mostra como o MAM Rio e o MAC/USP promoveram acontecimentos expressivos durante os anos de 1960 e 1970, os quais permitiram que esta nova dinâmica no circuito artístico fosse manifestada e questionada dentro de instituições de arte. Segundo Tatiana Sulzbacher, os artistas deste circuito tiveram a possibilidade de participarem com produções artísticas em formatos não convencionais, na qual negava os gêneros e formas puras da estética modernista.

No MAC/USP, conforme a pesquisadora, estas possibilidades se devem principalmente a nova concepção de Walter Zanini, diretor do museu, no período de 1963 a 1978, em que defendia sobre as funções de um museu de arte contemporânea. E, no MAM/RJ, destaca-se a atuação de Frederico Moraes, criador da Unidade Experimental, laboratório pedagógico de vanguarda vinculado ao setor de cursos do Museu. De acordo com Sylvia Furegatti (2013, p.79), os arredores dos museus brasileiros do eixo Rio-São Paulo guardam essa premissa de proximidade das ações artísticas.

Surge, aqui, a arte extramuros. Será nos arredores dos museus como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) que se dará o lócus que encontra o próximo anel espacializado das intervenções contemporâneas.

Para Sylvia Furegatti:

Na análise dos programas expositivos aplicados pelos Museus de Arte Moderna e Contemporânea brasileiros situados no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, nas décadas de 1960 a 1980, em particular o MAM/RJ e o MAC/USP, verifica-se um panorama no qual essas instituições assumem papel fomentador para as ações artísticas desenvolvidas em suas margens. É preciso, contudo, que a questão seja compreendida para além do contexto vocacional do museu como lócus de pesquisa e difusão cultural a determinadas comunidades com as quais estabelece relação derivada dos seus acervos. (FUREGATTI, 2013, p.79).

É sob tal espírito de renovação estética, vista talvez até então nos seminários “Proposta 65 (1965) e Proposta 66 (1966)” que se estende a atuação

curatorial de Frederico Moraes, Walter Zanini e, também de museus como MAM Rio, o MAC/USP e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) como expansionistas para o espaço aberto. A proposição de projetos como “Arte no Aterro: um mês de arte pública” (1968), “Unidade Experimental” (1969), “Curso Popular de Arte” (1969 - 1971), “Curso Atividade/Criatividade” (1971), os happenings “Domingos da Criação” (1971), ladeiam outros projetos emblemáticos, como as exposições da “Jovem Arte Contemporânea” (1969 - 1978) e “Playground” (1969).

A arte extramuros (FUREGATTI, 2013, p. 78), entende que esses ‘novos’ espaços de construção da experiência artística agem como vetores da condução dos projetos que deixam o espaço interno dos museus e, continuando seu sentido de fluxo e movimento, que avançam para o espaço aberto e urbano. Porém, encontramos nas proposições artísticas nacionais especificidades importantes que revelam uma condição de proximidade da instituição museológica em vez de seu afastamento, tal qual ocorre no caso internacional. Essa proximidade promove um transbordamento para a arte elaborada no campo aberto e urbano contemporâneo, possível de ser compreendida no termo *extramuros*, salienta a pesquisadora.

Considerações

O desafio do presente texto encontra correspondências na abordagem do conceito de arte pública, em que optamos por considerá-lo a partir das experiências históricas que o referenciaram. Dentre as inúmeras correspondências, escolhemos aquela apresentada por Sylvia Furegatti (2013, p.78), em que este processo entre a arte, público e o espaço público faz sentido no Brasil, país de grandes dimensões, fortes (e persistentes)

irregularidades no processo cultural, social e econômico que importam para a instituição artística e cultural, se considerarmos sua constituição própria e processo de sustentabilidade ao longo do tempo.

Desse modo, o estudo do papel convencional da instituição, “desperta em pesquisa, atenção redobrada para o que se configura como colaboração decisiva para a construção de uma nova vertente artística, surgida, como tantas outras apresentadas no interior das salas de exposição, em meio à necessidade de revisão da criação artística na passagem do Modernismo para o mundo contemporâneo”, aponta a Sylvia Furegatti.

Sua ligação ao contexto artístico brasileiro constrói o raciocínio particularizado por dois pontos potenciais: a noção de transbordamento dos trabalhos artísticos de dentro do museu para o seu entorno; e o caráter marginal, além das margens, amplamente investigativo, presente nas primeiras experimentações nesse terreno.

A noção de transbordamento, tanto quanto o termo extramuros, indica que o muro ainda está lá. É elemento instigador necessário, e não oferece nem as amarras, nem o peso reclamado pelos representantes estrangeiros dessa vertente, posto que, em nossa paisagem, tem outra velocidade de formação. A autora (2013, p.84) destaca que, no Brasil, o trabalho extramuros é qualificado pelos textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos elementos da tríade: espacialidade, sensorialidade dos trabalhos e ativação do projeto pela participação do espectador.

Sua apresentação do lado de fora, na rua, em espaço urbano convida o outro à percepção das proposições do artista num terreno intermediário, quer interno ou quer externo, de caráter extra-museológico. O encontro com esse interlocutor evita o isolamento e ativa o diálogo com o mundo real, em um dos feixes buscados pelo trabalho

artístico contemporâneo. Dos muitos elementos que dispõem em comum, a Arte Contemporânea e as vertentes atuais da Arte Pública, encontramos a busca por um afinamento prático e discursivo, que nesse território tem como uma de suas principais premissas a reorganização das nomenclaturas que evitam equívocos ou generalizações trazidas pelo público e urbano frente ao mundo contemporâneo. Assim, as inúmeras nervuras que estabelecem essa complexa relação com a urbanidade sugerem que o termo extramuros bem responde à polissemia desse campo. (FUREGATTI, 2013, p.84).

Portanto, “aberto, o termo extramuros dá folego para compreender as distâncias a que se lança a arte nesse vetor urbano, confrontada com um conjunto complexo jamais experimentado nas ordens de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Plural, apontando para a flexibilidade necessária na percepção de múltiplos discursos”.

Referências bibliográficas:

CHAGAS, Marcelo Luiz dos Santos. **ARTE PÚBLICA: Fundamentos do discurso público da Arte.** Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

DEUTSH, Rosalind. **The question of public space.** American Photography Institute, junho de 1998. In: <https://bit.ly/3FFQb5Z>. Acesso em: 28/01/2021.

FUREGATTI, Sylvia. **ARTE EXTRAMUROS NO BRASIL: A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil.** Revista Farol, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 77–88, 2015. DOI: 10.47456/rf.v1i9.11364. Disponível em: <https://bit.ly/3FFZCC9>. Acesso em: 15 dez. 2020.

HERZOG, Catia Silva. **Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro.** Dissertação (Mestrado em História Social e da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

LÉGER, M. J. **Brave New Avant Garde - Essays on Contemporary Art and Politics,** Winchester, Reino Unido; Washington, Estados Unidos: Zero Books, 2012.

MOASSAB, A. **Pelas fissuras da cidade: composições, configurações e intervenções.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. (2020). O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos.

PAIVA, A. M. S. São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público: a distância a ser extinta.** Campinas: Autores Associados, 2003.

REGATÃO, José Pedro. **Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea.** Lisboa: Revista de Ciências da Arte, v. 1, p. 66–76, 2015.

ROLNIK, Suely. **Furor de Arquivo.** In: Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.96-105).

SANCHES, Pilar Pinheiro. **ARTE PÚBLICA e POLÍTICA: Desejo de democracia?** Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SPINELLI, João J. **Arte pública: apontamentos e reflexões.** São Paulo: Unesp/ Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública. CNPQ, 1998.

SPINELLI, João J. **Arte pública subsídio para a pesquisa em artes visuais.** In: Artes Visuais – pesquisa hoje. Salvador: UFBA. 2001.

SULZBACHER, Tatiana. **Laboratório no Museu.** 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009.