

---

# Cartografia criativa no desafio dos limites da esfera pública

Isabela Frade\*

---

Ao estabelecer-se como vivência socialmente dimensionada, a arte faz convergir referenciais constituintes de um espaço comum. Atua como dispositivo deflagrador de um campo de trocas, lugar da remodelagem do próprio corpo social. Reversivamente, em sua permanência e dispersão, o evento particular se torna registro em um campo politicamente orientado, território de poder e discriminação. Consiste, assim, também no que se deixa demarcar pelo arco institucional. Especialmente focadas, as obras de Oiticica, Clark e Beuys deflagram reflexão sobre a paradoxal condição do artista como agente constituinte da esfera pública. São investigados os desígnios da arte pública que, na ultrapassagem dos limites instaurados, requalifica a presença humana no espaço urbano. Atuando na pesquisa participante e compondo rede de atores diversificada, suas investidas produzem um campo de saberes hibridizados.

*esfera pública, subjetividade, comunicação*

---

\*Isabela Frade é arte educadora, docente do PPGARTES/UERJ, Procientista/FAPERJ e líder do GP/CNPq OCE - Observatório de Comunicação Estética. E-mail: isabelafrade@gmail.com

## Arte como coisa pública

A discussão sobre a arte hoje parte da assunção de que, em si mesma, ela subsiste na dimensão da esfera pública. Não há arte para além do que possa ser socialmente instituído. Esse *a priori* da arte como coisa pública, no entanto, se refina em intento político nas proposições de comprometimento com a realidade social. Estas se identificam como arte pública e o fazem em mudança paradigmática: em seu novo desígnio, se desvinculando do autoritarismo do monumento, se apresentam como campo de ação engajada com a democracia (MASSON e QUINTELLA, 2011).

Na supermodernidade, no espaço urbano retorcido e encoberto pelo ruído informacional, se multiplicam os “não lugares”, como os denominou Augé (2010). Espaços ociosos onde o sentido da vida se perde e os sujeitos se dobram ao peso de profunda solidão. Abrem-se como fendas no tecido urbano, esgarçando-o. Vigora ali a comunicação sem sentido, a anestesia dos afetos. Espaços de crescente *in-significância*, desvelados no esvaziamento da presença humana. Nas possíveis brechas de um sistema imobiliário que fragmenta e pulveriza os pontos de encontro, os postos da troca, diluindo os contatos interpessoais, se apresentam formas de arte pública como modos de reverter e transformar esse vazio em lugar praticado (ZIMERMAN e SANTOS, 2011). Esse lugar se expande também para além da praça ou da via urbana: permite explorar a cartografia da esfera pública para detecção e construção do lugar de discussão e diálogo entre sujeitos sobre o que lhes é comum. Essas proposições se voltam, reversivamente, também para o interior das instituições de arte no sentido de ativá-las. Sublevam-nas por procedimentos dialógicos.

Na disposição de deixar a produção de objetos autônomos e parciais, investem na criação de situações de conturbação da disciplina nesse território de troca mais concentrada, fazendo uso de formas não espetaculares. Deste modo, nessa região de condensação, mobilizam-se no sentido mais denso do que seja a coisa pública. A estratégia permite a agência no amplo envolvimento, de modo contundente, na perspectiva de engajamento do sujeito.

Pensamos, ao traçarmos essas considerações, nas presentes apropriações da obra de três dos grandes artistas que desenvolveram os princípios dos modos atuais de participação do público – Hélio Oiticica, Lúcia Clark e Joseph Beuys - e no modo em que o olhar para essas produções pode contribuir para trazer inteligibilidade às motivações emergentes da arte

contemporânea. Nesse panorama, onde se instauram novas perspectivas de relacionamento com vistas à reconstituição da sociabilidade igualitária, dinâmica e associativa, destacamos alguns trabalhos e proposições desses artistas que, consideramos, representam influência maior em nosso panorama atual no Brasil.

### **Imersão como expansão: a pele social**

Partimos pelas proposições de determinados trabalhos de Hélio Oiticica realizados nos anos 60, obras que foram revisitadas em recentes exposições nas capitais do Rio e de São Paulo. Os *Ninhos* podem ser descritos como pequenos recintos construídos artesanalmente em madeira e recobertos de tecido orgânico de cor neutra. O artista os pensou como espaços de imersão: estão organizados em conjuntos, acoplados, mas constituem ambientes em separado. De fora, não se pode visualizar seu interior, que permanece ocultado pelas capas parcialmente afixadas, que podem ser deslocadas para que ali se penetre. Outros desses *Ninhos* se fazem com tecidos translúcidos mais leves, flutuantes. Em seu interior, são confortáveis, macios. A incompleta oclusão da luz permite um conforto inesperado: uma luminosidade suave que, protetoramente, preserva a intimidade. São estruturas que convidam ao fechamento, ao ensimesmado estado de oclusão do sujeito, ao seu velamento, e que, ao mesmo tempo, se instalam como espaços de articulação coletiva, ao se abrirem em série e conjuntos.

Essa interioridade vivida coletivamente é um especial modo de realizar o trânsito entre as esferas coletivas e as individuais. Ligados a essa dupla articulação indivíduo/coletividade, reiteramos esse vínculo também em outras obras suas. Tania Rivera (2011) compõe a chave interpretativa ao pensar na obra *Mergulho do Corpo* (1966):

Mergulho do sujeito na linguagem, não para aí se reencontrar no corpo, mas para nele se desencontrar e se reencontrar – se reinventar – fora dele, em qualquer coisa que nos seja comum, como uma caixa d’água industrial, por exemplo. Nesse “comum” o sujeito se reconfigura na cultura, no outro indeterminado que forma o coletivo. (p. 58.)

Oiticica (1986) criticava os recintos abafados do sistema de arte, propondo uma abertura radical.

Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso (p. 120).

O artista, que viveu e trabalhou na Mangueira nos anos 60, não é mais conhecido por lá (nossa pesquisa de campo sobre sua memória na comunidade indica esse vácuo). Sua obra ficou sem registros na comunidade, - fato que se reapresenta pela visão crítica de Michael Asbury no desenvolvimento continuado desta discussão -, mas foi ali que produziu obras surpreendentes como *Estandartes, Capas, Parangolés, Bóides*. Em suas próprias palavras, trabalhos definidos como mergulhos nas “forças expressivas latentes” (LIMA, 2002). Essas obras que o artista produziu na absorção da vida mangueirense foram sintetizadas no que ele identificava como arte ambiental. Na imersão no meio e absorção de suas configurações plásticas e relacionais, HO pode responder, ao lançar esses projetos no âmbito da arte, - enquanto antiarte -, à sua ânsia de constituir uma transformação autônoma e radical do meio artístico.

As proposições ambientais/sensoriais se constituem como espaços liminares, lugares onde o indivíduo (sozinho ou acompanhado) é envolvido; telas que abrigam e tocam nos limites corporais. Seu interior se mede pela escala humana. De constituição delicada, feitos artesanalmente, esses abrigos são deflagradores afetuais. Acolhimentos. Formas/abrigos dispersos na esfera pública da arte. Lugares para acontecimentos em formas dialógicas entre os âmbitos do particular e do comum: “A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri a conexão entre o coletivo e a expressão individual” (*op. cit.*, p. 73). Em que pese a contínua oposição cidade/favela no Rio de Janeiro desde os tempos em que o artista ali viveu - ainda que se disponham hoje a pacificá-la -, a favela se mantém como região da diferença. Sua obra hoje repercute internacionalmente de modo amplificado, reconhecida em seu intento de transformação das relações humanas pela arte.

Abrir-se ao espaço público para criar arte é estar em sintonia com o lugar de vivências sensíveis de determinada coletividade, é posicionar-se em relação ao espaço vivido, simbolizado (FRADE, HENCK e ALVARENGA, 2011). No caso de *Ninhos*, isso se dá por inversão. É pela torção topológica que Oiticica procedeu a essa abertura ao sentido social da existência. É como se, ao encapsular o sujeito, esse fosse virado ao avesso e, no exterior, no corpo envolto pelo tecido do penetrável, se identificasse ali uma pele social. De certo modo, o mesmo dispositivo, embora em maior complexidade, opera nos *Parangolés*, eles mesmos objetos moventes onde subsiste a indistinção entre o objeto e o sujeito, entre o dentro e o fora. No movimento do corpo disposto à dança e à performance repercute a dupla transitoriedade.



**Hélio Oiticica**

*P 04 Parangolé Cape 01, 1964.*

Imagem de HO, filme de Ivan Cardoso, 1979.

(Fonte: *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007)



**Hélio Oiticica**

*B 09 Bólido Caixa 07, 1964.*

Foto de Andreas Valentim

(Fonte: *Hélio Oiticica: The Body of Colour.*

*Houston: The Museum of Fine Arts, 2007)*

A pele é uma variedade de contingência: nela, por ela, com ela, tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido; ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como o lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele intervém em várias coisas do mundo e faz com que se misturem (SERRES, 2001, p. 77).

O contínuo das relações entre interno/externo advém do poder empático que excede sua forma; há um transbordamento afetual envolvendo o espectador que a capta já a certa distância: de dentro, vive um corpo. Lá, para aquele que ali se aninha, a camada protetora se apresenta na presença distanciada do outro. É também pela materialidade que ali se apela, é sensorialidade que não divorcia a sensibilidade da forte carga intelectual, com poder de envolver e afetar as pessoas, servindo como território experimental único na abertura para a diferença. Helio buscava a arte enquanto coisa viva.

“A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.” (GUATTARI, 1992, p. 33). Esse mundo para o artista era encantamento maior na arte, esta que se deveria fazer do lado de fora, a ser vivida em estado de amplidão. Sobretudo porque se trata de atuação de caráter estético-político investida nas relações sociais: é na sua presença hoje nos salões da arte que a obra de Oiticica se deflagra em jogo enigmático - aprisionamento ou libertação? Certamente, é força expansiva no projeto do artista. Basta saber em que grau as formalidades institucionais permitem essa liberdade.

Hoje, com as proposições de uma arte-totalidade, torna-se cada vez mais impossível essa separação ou adaptação posterior de tais ideias, cada vez mais radicais, às estruturas de museus e galerias – cultura e consumo – a que não interessam experiências que não possam se reduzir a isso. [...] Agora, com o tempo e as novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-recinto-contexto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual nesse coletivo. [...] Já se vê que a velha sala do museu, eclética, dando para outra onde se exhibe outra “obra completa” etc, não dá mais pé (OITICICA, *op. cit.*, p. 118 e 119).

Ashton (*op. cit.*) critica a recuperação recente das obras de HO envolvida na valorização das referências nacionais politicamente corretas, corroborando para as manobras propagandísticas às quais aderem muitos museus europeus e americanos. Falam em nome da diversidade

e da democracia, nacionalismos previsíveis na globalização avançada. Segundo Ashton, a admissão ou a exclusão da produção externa a esse eixo recai sobre a condição de promoção de uma identidade artística nacionalizada. Os aspectos da tradição se compõem, na atualidade, em ressonâncias do que se pode atestar como autenticidade: “a disseminação da arte brasileira atual frequentemente cai na armadilha de evocar o passado como sinal de autenticidade, que por sua vez age como elemento significante da contemporaneidade do trabalho” (p. 50).

Hélio, na busca de constituir essa experimentação do coletivo, pensava na aproximação da função mítica, queria tocar no âmago. O sentido participativo que progressivamente vigora em suas criações advém do seu arrebatamento com o modo comunitário expresso no cotidiano da favela. Foi se despindo de todo aparato intelectual condicionante para se voltar à “comunicação de pensamentos vivos”.

Sua obra deflagra a contração da esfera pública, nesse tecido que se desdobra e retrai, em seus vincos e frestas, na vestimenta que opera, ela em si mesma considerada como uma pele social; um modo de reunir, em situação de ambiguidade, no seu dinamismo envolvente, o particular e o coletivo. Seu propósito não era produzir emblemas de brasilidade, mas envolver as subjetividades, embrulhar, de modo indivisível, as sensibilidades pessoais e sociais. “Seu campo de ação não é apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social.” (FAVARETTO, 2011)

Explorar a paradoxal atitude do artista é trabalhar contra o entendimento superficial e oportunista. Porque a coisa é mais embaixo...

## **A coisa comum**

Há sempre algo de psíquico no acontecimento.

Deleuze

A esfera pública e o espaço individual íntimo são duas dimensões atreladas em obras de todo artista. Sem público, não há arte. Arte é um fato social. Na aguda dimensão política da arte professada por muitos artistas a partir de 68, os marcos institucionais da arte se distendem para atingir o outro do espaço público, na ampliação e explicitação desse vínculo. Nesse sentido, a obra de Beuys foi deflagradora do engajamento político do artista, literalmente e





*Joseph Beuys*  
**ART D'AUJOURD'HUI / KUNST VAN HEDEN**  
23-5/13-7-1975  
MUSEE D'IXELLES / BRUXELLES / 71, RUE JEAN VAN VOLSEM / MUSEUM VAN ELSENE / BRUSSEL

**Joseph Beuys**

*Art d'aujourd'hui / Kunst van Heden (Arte de Hoje)*, 1975.

Cartaz da Exposição. Musée d'Ixelles, Bruxelas.

43,5 x 55 cm

(Fonte: *A Revolução Somos Nós*. São Paulo: SESC, 2010)

diretamente, mas, ainda assim, sem abandonar a identidade de artista. Assim, o artista se faz atuar em composições de papéis duplos variados: artista/político, artista/educador, artista/ativista, artista/terapeuta.

Requerendo para a transformação social o compromisso com uma ação educativa de amplo espectro, elabora uma pedagogia da arte. Beuys (2010), ao descortinar suas intenções, projeta o laço entre o individual e o social ao citar Rudolf Steiner. "Liberdade é um impulso individual para exercer uma motivação por motivos autodeterminados. Por outro, uma ação autodeterminada só é livre quando exercitada com base na compreensão de vida do todo (Rudolf Steiner)." (p. 53)

Os discursos proferidos por Beuys fazem parte da articulação com o público, na declaração dos fundamentos de seu trabalho em suas motivações e propósitos. Explicitam o entendimento para a aproximação horizontalizante: o acordo entre a sociedade e o artista faz parte da obra; suas formas de elucidação e envolvimento constituem estratégias fortes para a proliferação dos elos entre os sujeitos, indispensáveis para a mudança que almejava.

O artista avançava ao arrolar extensas organizações coletivas, em que se destacaram, nas mais bem-sucedidas empresas, a FIU (Free International University) e o Partido Verde. Ambas as organizações, se as analisarmos comparativamente com as proposições helianas anteriores, - quando se pode perceber os contornos locais de uma imagem do coletivo -, aqui se vislumbram no trabalho por uma sociedade global. Beuys almejava a prática plena da arte na democracia. A arte serviria ao deflagrar da criatividade humana enquanto prática da liberdade.

Tenho a impressão de que foi totalmente negligenciado o fato de que democracia e socialismo só seriam realizáveis a partir do conceito de liberdade. [...] É em nome dessa liberdade, fato intelectual e de pensamento, que me sinto autorizado a falar na presença de vocês, reunindo tudo aquilo o que pude verificar através de minha experiência direta de trabalho (BEUYS *apud* FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 300).

A figura da abelha, simbolicamente evocada em muitos trabalhos, denota o profundo encanto com o comportamento coletivo. Representava a sociedade como um organismo integrado – e seu estado doentio, por ele percebido à época, era diretamente fruto da sua desarticulação e disfunção. Beuys inaugura o diálogo público em torno da obra. Para atuar em seu caráter eminentemente político, se abre ao diálogo com o público comum, atuando na produção de sua emancipação: “a crítica emancipatória deve sempre se orientar na articulação dos conteúdos culturais que visem a um processo de construção da autonomia intelectual do espectador-leitor” (HUSSAK, 2010, p. 96).

“Há uma quarta dimensão da escultura: aquela na qual as atitudes ganham forma, e os comportamentos, conteúdo. A única coisa que preocupa Beuys profundamente é esse imaterial” (BORER, 2001, p. 27). O que mais o estimulava era a busca da energia coletiva, energia vital. A plástica social exigia plena participação. Beuys projetava nesse engajamento uma revolução, uma transformação radical pela arte em sua forma livre, efêmera. Só a arte poderia envolver a vida humana em todas as suas dimensões. A arte entendida em seu sentido lúdico, como professava na citação de Schiller, aferindo ao jogo o sentido pleno da liberdade humana.

“O eixo democrático é muito importante. Toda reivindicação de liberdade deve ter limites a fim de salvaguardar e garantir a liberdade de toda a coletividade” (BEUYS, *op. cit.*, p. 302). Esse sentido de liberdade exercitado pelo diálogo, pela discussão em arena pública, repercute nas explanações de RANCIÈRE (2005) sobre a partilha do sensível: “O estado estético de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia de arte, uma ideia de sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais” (p. 66).

Outros, que nos interessa aqui prosseguir a indagar, retomando a trilha iniciada pela obra de Oiticica, vivem ou viveram essa produção do comum pela arte de modo invertido, por processos ambíguos e paradoxais de exteriorização e interiorização. Essa compressão mais extrema da esfera pública pode ser observada na obra de Lygia Clark. Suas criações se faziam como arquitetura viva, efêmera, biologicamente constituída pelos corpos dos participantes (BRETT, 2005). A produção dos “abrigos poéticos” indica a percepção de indivisibilidade entre espaço, corpo, objeto e ambiente, agentes mútuos na constituição de uma forma orgânica. Organismo que, diferentemente de Beuys, e mais próximo à concepção de Oiticica, se fazia em agenciamentos coletivos mínimos, em duplas, trios e pequenos grupos. “O meio ambiente existe somente na medida em que há essa expressão coletiva” (CLARK *apud* BRETT, *op. cit.* p. 133).

O espaço da individualidade é ativado em determinadas obras que expandem a relação do sujeito consigo mesmo. As *Máscaras-abismo* são objetos que provocam a “sensação de um enorme espaço dentro de si” (*op. cit.* p. 130). A experiência dos objetos relacionais foi progressivamente adquirindo a condição de uma terapêutica profunda. O corpo sensível, como célula desse organismo social que, ativado, produz essa conexão entre vida, pele, corpo, ar. A respiração liberta do sujeito se abria assim, em plenitude, à totalidade. O infinito na incorporação do corpo (Idem, p. 97). Os procedimentos artísticos de integração coletiva, convocando à aproximação e ao entrosamento, são capazes de deflagrar pontos de contato inauditos, modos surpreendentes e inaugurais de se estar em comunicação. Esses seguem, em escalas menores, na exploração do comum, daquilo que pode ser tornado como obra exatamente pelos traços da correspondência de sujeitos em composição, evidenciando a relação enquanto forma estética. A aproximação do público, transformado em participante, transmuta a interação em prática experimental ao propor, nesta situação, a imersão coletiva e ao revelar a condição presencial na própria obra.



**Lygia Clark**

*Máscara-abismo*, 1968.

Plástico, malha e tiras elásticas.

Dimensões variáveis

(Fonte: Arquivo da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark")

“Sendo a sociedade uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, qualquer adequada compreensão teórica relativa a ela deve abranger ambos os aspectos.” (BERGER e LUCKMANN, 1998, p. 173). Essa vivida dialética entre interioridade e exterioridade se pratica na vida. Ela também está presente em todas as formas de arte. O espaço público é sempre ativado, de um modo ou de outro, mesmo em situações de intimidade pessoal. Essa região do que é comum é que constitui a referência do que seja uma realidade. É a ela que se voltam os artistas no desejo de comunicar e transformar o mundo para além do próprio meio. Entre as dicotômicas expressões da arte como coisa pública e da arte como espaço independente, em

sua condição de autonomia, subsiste o paradoxo do contexto que se define nessa oposição entre o particular e o público: seu contorno não pode prescindir de suas referências gerais.

A cultura é o lugar da arte. Sob essa assertiva, Oiticica já declarara a questão crucial a se enfrentar: “- Para quem faz o artista a sua obra?” (*op. cit.*, p. 97)

## **Cartografias da arte – mapas de territórios fluidos**

Embaixo, tudo é rio.

Deleuze

A proposição de práticas criadoras na arte como investidas políticas abrangentes não perde seu valor, mas se redimensiona. Hoje esses engajamentos se dão em formas localizadas. As proposições de Oiticica e Clark voltam a ser mais significativas. A condução diretiva anterior, em seu sentido totalizador, se esparge, seguindo em diferentes direções, assumindo formas colaborativas de contornos mais refinados. Aqui se designa o sentido de heterotopia, em oposição ao ideário utópico universalista, com sujeitos ativos em formas de envolvimento. Requerem o aporte das questões sociais, ambientais, familiares e pessoais. Esse conjunto de diversidades segue o movimento de dispersão, deflagrando processo em natureza divergente, dentro do que Deleuze e Guattari indicaram como região de multiplicidades.

No complexo rizomático em que podemos elaborar a cartografia da arte pública atual, aparecem como temas emergentes as questões suscitadas pela interação com novos atores sociais: entre artista e público, o diálogo é mais aproximado e continuado. Nesse sentido, aqui as práticas de Beuys são influência significativa, compreendendo a desestetização dos objetos artísticos e planejadas em direção à hibridização com outras áreas do conhecimento, como nas estratégicas organizações dos partidos e nas agremiações sociais mais gerais ou acadêmicas.

A arte pública hoje significa uma intervenção em meio social específico. Os projetos se desdobram como ações colaborativas, em permanente negociação. Têm seu sentido geral vinculado a elementos específicos, como objetos e situações, ressignificados e redimensionados no diálogo com a cidade. “As motivações para se produzir arte estão ligadas às condições culturais de certa localidade, mesmo que em determinados momentos a arte local projete

significados universais, ela não é abstrata, e precisa de um cenário para se desenvolver” (ILDEFONSO, 2010, p. 251).

O entendimento desse cenário instiga o artista para sua observação cuidadosa; ele estuda essa paisagem humana para interagir a partir de seus próprios contornos. Esta postura exige uma dinâmica e uma versatilidade ao longo do percurso que fazem com que o saber do propositositor se desloque de sua zona de conforto e se enfrente com o desconhecido. O real neste momento se apresenta como uma oportunidade a ser compartilhada com o outro. Neste processo, percorrer desvios é ir ao encontro de acontecimentos, de vivências que se multiplicam em outras possibilidades sentidas como diferenças (KINCELER, 2011, p. 3727-3728).

Afirmam-se formas de trabalho que exigem imersão no contexto. Abandonam o projeto unidirecional a ser aplicado como fazer autônomo e se constituem a partir das práticas cotidianas que subsistem no lugar. O espaço é configurado em seus contornos humanos mais significativos. O que é comum adquire relevância. “Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes.” (RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 47).

O exercício do deslocamento em situação de alteridade, identificado por Hal Foster (2005) na imagem do artista como etnógrafo, demanda o comprometimento ético do artista ao deflagrar novos acontecimentos nesse quadro. Essa abordagem do entendimento do outro perpassa a dimensão da pesquisa qualitativa que, em artes, se deve inventar a cada situação. Não há modelo ideal a ser seguido. É na criação do próprio método que a arte faz acontecer esse encontro entre sujeitos em disparidade. Para atuar de modo justo, o artista José Kinceler postula a criação de uma zona dialógica autônoma temporária (KINCELER, 2011).

Representar o sujeito outro do encontro é adquirir poder em configurar sua imagem. A representatividade do outro e da situação escolhida não se dá de forma neutra, nem segura. “A sensação de dominar profundamente o seu objeto de estudo o faz esquecer que somente uma parte bem reduzida da totalidade está representada nos dados” (GOLDENBERG, 2003, p. 59). A delicadeza é indispensável durante todo processo: “delicadezas, como dispositivos, na arte contemporânea, de partilha, de doação, de encontros des-interessados e des-mercantizados. A pesquisa atual se propõe a questionar, inclusive, a doença da identidade que nos fecha em nós mesmos” (FRANGE, 2010, p. 1440). Atuação pela escuta atenta.

## O experimental em trânsito

Os fios soltos do experimental são energias  
q brotam para um número aberto de possibilidades  
No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades  
Por que não explorá-los?  
HO

A obra de Hélio Oiticica amadureceu no trânsito entre cultura erudita e cultura popular, segundo Michael Asbury (*op. cit.*). Para o crítico, o artista seria mal compreendido nesse enlace, que identifica como a sua apreciação pela vida do morro e não exatamente seu engajamento na cultura local. A atração pelo modo exótico, a sua admiração pela inteligente e sensível *bricolage* nas moradias e soluções alternativas ditadas pela miséria de seus moradores se refletiriam na precariedade material assumida na maturação de sua obra. Essa aplicação dos materiais alternativos envolve a dimensão reflexiva de sua obra, que se dá, assim, no transporte dessa estética outra para os recintos cultivados da arte, resultante do consumo antropofágico da favela.

Desafio a ser ultrapassado, no entanto, no próprio discurso do artista e nessa circulação entre formas e materialidades, entre pensamentos e comportamentos de universos apartados. O valor simbólico investido no modo artesanal da costura de estandartes e vestes, na construção dos abrigos e caixas, atua na derrubada dessa clausura; conspira contra os recintos fechados de brilho burguês onde a dimensão pública é deliberadamente cerceada. Fazendo-se reconhecer pelos obstáculos que segregam e impedindo a veiculação entre camadas sociais, a trincheira habitada pela classe artística revela intenções de dominação construídas historicamente em nossa sociedade dicotômica e desigual. Deste modo se faz o engajamento do artista - explodir barreiras sociais era detonar os limites institucionais da arte e gritar: - O museu é o mundo!

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria indispensável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e o individual. – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas” sociais, para uma compreensão de uma totalidade [...].O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto [...].

(OITICICA, *apud* ASBURY, *op. cit.*, p. 42)

Espécie de corpo estranho no estado contido em uma paradoxal imersão explosiva, a presença vivificante das obras de Oiticica, mesmo correndo o risco da inadequação e da apropriação desmesurada de alguns de seus desígnios, impossíveis de serem preservados ou recriados, clama pela presença do outro e transforma o espaço dos museus em arena de trocas. Faz, inversamente, a abertura essencial, levando o mundo ao museu.

A motivação para esses deslocamentos produz a “marginália”, imagem de exultação à posição marginal, excitação na liberadora condição que possibilita a percepção do social à distância. A mobilização sensorial pelos mergulhos, encapsulamentos e embrulhos entre outros modos de envolvimento do corpo em “corporação”, na dinâmica fusão/dissociação corpo/ambiente, toca nesse “ponto central de sua busca poética: a ultrapassagem do sensorial que, articulada à marginalidade como condição excêntrica (ou seja, descentrada) do sujeito, promete chegar à própria vida como território de invenção estética – e ética («MARGINetical»” (RIVERA, *op. cit.*, p. 55).

Diverso é o envolvimento com o exterior promovido pelo dimensionamento corrente da arte pública, à qual tentamos flexionar as obras de Beuys. Destacando a bem-sucedida pesquisa-ação em arte pública na comunidade de São Sebastião de Águas Claras/MG, desenvolvida pelo artista Fernando Pedro da Silva, observamos que esta se dá pela articulação constante entre teoria e prática: “Considerarei os conceitos discutidos acerca das intervenções em arte pública praticados atualmente, privilegiando o diálogo do trabalho de campo” (Silva, 2005, p. 106). A partir do levantamento das necessidades e desejos expressos pelos sujeitos da pesquisa, Fernando da Silva optou por “mapear os desejos e sonhos daqueles que precisavam ver restabelecida a sua autoestima, ver resgatado e ter reconhecidos os seus valores culturais originais, até mesmo para que passassem a estabelecer um diálogo digno com o contemporâneo” (p. 107). O resultado final, a construção de um Centro de Memória na pequena localidade, se deu pela demanda local na defesa de seu patrimônio histórico.

Observa-se a atuação do artista se alimentando da pesquisa etnográfica, em que esse redimensionamento espacial da arte é fato consumado:

... as instituições e práticas artísticas não se definem mais, há algum tempo, em termos espaciais, ou seja, não se localizam em um estúdio, museu, ateliê ou galeria. Instalam-se, antes, numa rede discursiva e dirigem-se a um sujeito social marcado pela diferença étnica, econômica, política e sexual (FREIRE, 2006, p.107).



As práticas da arte contemporânea se vinculam a processos que nascem na dinâmica do voltar-se ao contexto, mas não no sentido do trânsito antropofágico, e sim no da recriação desse mesmo lugar em uma premissa de dádiva. “O que passa a interessar é o conceito operatório de lugar, em suas especificidades e densidades simbólicas.” (Idem). Intervenções onde arte e política se mesclam em procedimentos dialógicos, ainda que possamos considerar a verticalidade assumida na doação do artista. Mobilidade contraditória, pois o que permanece, no direcionamento para o externo, é o deslocamento para o contexto da diversidade – aproximação na assimetria declarada na posição do artista como doador. Em maior ou menor grau, dependendo do nível dialógico da troca, esse contato pode significar uma violação da autonomia dos sujeitos, em um processo de violência simbólica.

### **Saberes hibridizantes, comprometimentos mútuos**

Segundo os críticos Eduardo Coimbra e o artista Ricardo Basbaum (2001), fazer arte hoje é lidar transversalmente com diversas áreas do conhecimento, sem com isso perder sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade:

A cultura como paisagem não natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, dessas relações (p. 347).

Afirmando a pesquisa em artes em sua especificidade, e ressaltando o fato de o pensamento em artes ser essencialmente não verbal, refletimos com Iclea Cattani (2002) na busca de pensar o seu papel no interior da pesquisa acadêmica: “Esse pensamento visual está-se afirmando dentro do mundo acadêmico, fortemente marcado pela linguagem verbal, exatamente na medida em que se está sistematizando cada vez mais as investigações artísticas sob a forma de pesquisas estruturadas” (p. 39).

Reivindicar essa especificidade e, ao mesmo em tempo, flexibilizá-la pelo que tangencia ou mesmo imerge no seu entrelaçamento com as demais áreas do conhecimento: esse é um trabalho que prossegue no transformar o território da arte em região de trânsitos mais livres. No abrir-se mesmo em todas as direções. No multiplicar-se.

O trabalho envolvido pelas produções em arte pública realiza esse movimento em uma forma complexa de pensamento: no espaçamento temporal recursivo entre produções artísticas propriamente ditas; no envolvimento em pesquisas de outras áreas; e no que poderíamos identificar como o modo de pesquisa-ação. Interação e comunicação ativas na produção de projetos associativos. Estão atuantes a partir de condições participativas na pesquisa empírica, entremeando saberes de origens diversas, definindo-se como promotores de um saber transdisciplinar. Movimento que implica grande desafio.

Quer a partir de acontecimentos que resituam como as diferenças podem ser desconstruídas, quer como crítica reflexiva e ativista de como o poder atua, quer oferecendo representatividade a comunidades marginalizadas pelo discurso do poder quer atuando em contextos específicos, quer gerando modelos ecosófos de atuação instalando novas ecologias culturais, quer entendendo a arte como política do sensível partilhado com o outro, o campo da arte contemporânea se hibridiza ajudando a formar uma esfera pública complexa, que ao potencializar conflitos, exige outras formas para ser materializada (KINCELER, *op. cit.*, p. 3730).

Na flexibilização do que se pode identificar como arte pública, defendendo um posicionamento ligado à geração de pluralidades, tocamos nas obras de Ligia Clark, Joseph Beuys e Hélio Oiticica, fazendo girar o vetor do tempo para discutir a amplitude que em seu âmbito se pode fazer ressoar. Buscamos inquirir pela história recente o dimensionamento atual da arte na esfera pública. O aparato sofisticado dessa abordagem complexa encontra seu espaço privilegiado nos ambientes universitários, onde a pesquisa pode ser mais ousada, relativamente livre dos constrangimentos do mercado. Não Oiticica, mas tanto Beuys e quanto mais Clark tiveram acolhida nesse setor e buscaram o fortalecimento dessa identidade que lhes garantia respaldo ao trabalho de pesquisa.

Podemos concluir ao pensarmos ainda no espaço privado do artista, a saber, o seu ateliê: ou bem ele o abandonou, no que Luiz Sérgio de Oliveira (2011) chamou de “despejo do artista”; por este estar implicado diretamente com o agir no espaço-tempo real do vivido no social; ou, como pretendo supor como alternativa, ali permaneceu deixando-se penetrar pela atmosfera animada do mundo. Então, ao artista, poderia subsistir inclusive, como terceira possibilidade, a agremiação nesse espaço. Na circulação dentro/fora do ateliê subsiste a vida do artista: ele se mantém sensível lá também onde ecoam as forças que fazem vibrar a esfera pública.

*Recebido em 11/03/2012 e aprovado em 18/04/2012.*

*Agradecimentos especiais à Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” pela cessão do uso das imagens da artista.*



**Lygia Clark**

*Arquiteturas Biológicas II*, 1969.

Plástico, malha e telas.

Dimensões variáveis

(Fonte: Arquivo da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark")

## Referências

- ASBURY, Michael. O Hélio não tinha Ginga. In: BRAGA, P. A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- CATTANI, I. B. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: O Meio como Ponto Zero- metodologia da pesquisa em artes plásticas. Brasília: Editora da UFRGS, 2002.
- DELEUZE, Gilles. A Dobra. Campinas: Papirus, 2005.
- COIMBRA, Eduardo e BASBAUM, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea In: Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 2001, p. 345-349.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, P. A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre artistas e antropólogos in *Catálogo da 26ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- FRANGE, Lucimar Bello. Cidades desenhantes, um desnorde. In: Anais XIX ANPAP. Cachoeira: UFBA, 2010 (p.1439-1452).
- FOSTER, Hal. O Artista como Etnógrafo. Revista Arte & Ensaios, ano XII n. 12, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GROSENICK, Uta. *Women Artists – femmes artistes du XXè et XXIè siècle*. Paris: Tasken, 2003.
- ILDEFONSO, Élder. A arte pública e o corpo despossuído de território no processo de urbanização. In: *Anais do I Encontro de Pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Rio de Janeiro*, [Des]limites da arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades. Rio de Janeiro: UERJ, UFRJ e UFF, 2010.
- KINCELER, José Luiz. Horta Vertical-Saber: uma plataforma de desejos compartilhados em arte pública. In *Anais do XX ANPAP*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p.3727-3740.
- LANHADO, Lisete. No amor e na Adversidade. In: *Catálogo da 26ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*. RJ: Aeroplano [Fragmentos] 2002. Disponível em: <[http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_oiticica.htm](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_oiticica.htm)>. Acesso em: 08/03/2012
- MASSON, Michel e QUINTELLA, Ivvy. Ampos Circuitos – a obra fora do museu. In: *Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- OITICICA, Helio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O Despejo do Artista. Revista *Concinnitas*, n. 19, Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIVERA, Tania. A Escrita de Hélio Oiticica. Revista *Poiesis*, n. 17, Niterói, UFF, 2011.
- SILVA, Fernando Pedro. *Arte Pública – diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.
- ZIMERMAN, Giovana e SANTOS, Cesar. Arte Pública em Florianópolis: A Praça XV como um microterritório. In: *Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.