

Cidade/arte: a instalação e sua transmutação em objeto expandido no meio urbano¹

Luciana Bosco e Silva²

Resumo

A Pesquisa aqui apresentada trata de um estudo no âmbito da História e da Crítica de Arte sobre as Intervenções Urbanas Contemporâneas, seja na forma de Instalações Urbanas, seja como Objetos Expandidos³, através dos Eventos Arte/Cidade, relacionando as obras e os artistas que produziram Instalações/Objetos Expandidos nesses eventos com o próprio conceito de Instalação/Objeto Expandido em espaço público urbano e estes com a dinâmica da urbe e de seus cidadãos.

Palavras-chave: Instalação; Arte Urbana; Espaço Urbano.

Abstract

This research which is in the ambit of art history and critics presents issues on Contemporary Urban Intervention, regarding Expanded Objects or even as Urban Installations true the event Arte/Cidade on São Paulo. It intendeds to relate the works and the artists that have done Installations and/or Expanded Objects on this event with the concept of Installation / Expanded Objects itself, and those with there relationship with the public and the there dynamic with the urban space and its citizens.

Key-words: Installation Art; Urban Art; Public Space.

Introdução

Esta reflexão se dá, de forma geral, sobre o nascimento da Instalação como forma de expressão em termos globais e no Brasil de forma específica até chegar às questões contidas nas Instalações Urbanas e nos Objetos Expandidos que foram apresentados nos vários eventos Arte/Cidade, assim como uma reflexão sobre a própria poética de tais manifestações artísticas.

O Objeto Expandido, assim como a Instalação Urbana, faz parte de uma produção artística que embora já bastante discutida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados de forma incisiva, principalmente se levarmos em consideração a produção brasileira desta modalidade de expressão artística. No intuito de

¹ Artigo produzido a partir dos dados da pesquisa de doutorado (iniciada em 2007).

² Professora Substituta do Departamento ACR da Escola de Arquitetura da UFMG. Doutoranda em Artes Plásticas pela EBA-UFMG, mestre em Estética e História da Arte pela USP (2006), graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (1995).

³ Objeto-expandido: grupo de objetos que em seu conjunto se expande no espaço e no tempo tornando-se assim uma Instalação. Termo desenvolvido e utilizado na Dissertação de Mestrado "A Instalação no Museu de Arte Contemporânea da USP" por Luciana Bosco e Silva (pesquisadora) e Daisy Peccinini (orientadora).

promover uma reflexão sobre o assunto, optou-se por discutir as obras apresentadas nas várias edições promovidas pelo Grupo de Intervenção Urbana Arte/Cidade, realizados na cidade de São Paulo. Para levar a cabo esta tarefa se faz necessário pesquisar o surgimento da Instalação Urbana e do Objeto Expandido enquanto fazer artístico, e mais especificamente o desenvolvimento dos mesmos no Brasil.

1. Do objeto à instalação

A transmutação do Objeto em Instalação, ou melhor, o caminho percorrido pelo Objeto Artístico até a Instalação não é claro e esbarra em definições e opiniões contraditórias por parte dos historiados que esmiúçam a Arte na segunda metade do século XX. Assim como a transmutação da Instalação como Objeto de Galeria para a Arte Ambiental e, posteriormente, para Instalação Urbana e para o Objeto Expandido em Meio Urbano, focos principais desta pesquisa.

O tempo e o espaço definem bem a idéia da arte. É através do espaço, do vazio e do tempo que compreendemos a arte contemporânea e, em especial, a Instalação. Mas, em termos literais, a Instalação sempre existiu, já que o espaço ou “locais artísticos” sempre estiveram “instalados” em determinado espaço, desde as primeiras obras feitas pelo homem. As pinturas feitas em Lascaux no período de 15.000-10.000 a.C. podem ser vistas como o que conhecemos hoje como Instalação em site-specific⁴. Os artistas de então, no entanto, se apropriavam do ambiente sem a intenção de criar uma Instalação.

É verdade, no entanto, que por vários séculos a arte conheceu suportes bem claros, como a arquitetura, a escultura e a pintura. A Instalação surge como uma forma de transgressão aos padrões artísticos estabelecidos até o início do século XX. No fim do século XIX, surge na França um movimento que mudaria a história da arte para sempre: “a arte pela arte”, idéia defendida e adotada por Baudelaire, foi uma forma de protesto ao academicismo. “Seu desgosto com a realidade significava e proclamação de l’art pour l’art.” (FISCHER, E., 1959, p. 82). Desse momento em diante, a arte, assim como a história do Ocidente, muda sua velocidade. A história em si muda de ritmo, e é neste novo ritmo, nesta nova acelerada fome de mudança, que a arte se instala. É nesse período da história que encontramos os princípios da modernidade e do modernismo. “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, C., 1997, p. 25).

Os artistas que compartilhavam das idéias de Baudelaire fizeram uma verdadeira revolução nas artes. Através deles passamos a questionar a própria essência da arte, e,

⁴ ROSENTHAL, M. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. NY: Prestel, 2003.

através de suas obras, conhecemos a arte pela arte. As Vanguardas Artísticas do princípio do século XX extrapolam de vez com todos os conceitos acadêmicos artísticos e intitulam como arte peças e formas de fazer artístico até então impensáveis. Dentre todos os movimentos que têm na questão conceitual seu cerne e dos quais Duchamp fez parte, podemos destacar o Dadá e o Surrealismo.

Em seu artigo sobre Duchamp em *The New York Times* (6 de fevereiro de 1965), Calvin Tomkins cita Willem de Kooning: “Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa, e aberto a todo mundo” (BATTCKOCK, G., 2002, p. 71)

Apesar de Marcel Duchamp ter feito de fato parte de vários movimentos das Vanguardas Artísticas, ele fez uma arte própria, a qual inspira e influencia artistas do todo mundo até os dias atuais. “Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significado e, também, para destruí-los.” (PAZ, O., 2002, p. 11). Depois de Duchamp a arte nunca mais seria a mesma. Sua influência na arte do século XX, e nas criações artísticas dos princípios do século XXI são inegáveis e constantes. Ao privilegiar o ato do artista, em detrimento muitas vezes do objeto artístico, Duchamp coloca as questões conceituais, filosóficas e críticas acima das questões formais. É exatamente neste ponto crucial que sua influência na arte contemporânea se apresenta de forma tão intensa e viva. O processo criativo eleva-se, então ao patamar de arte.

Ao priorizar o gesto à criação de novos objetos, Duchamp gera uma relação com os objetos e com o espectador, que em última instância, vai definir como obra de arte um objeto escolhido pelo artista. A existência desse objeto como arte é definida, então, a partir de uma escolha do artista. “Não um ato artístico: a invenção de uma arte de liberação interior.” (PAZ, O., 2002, p. 30). Será possível essa liberdade, ou estará ela sempre “amarrada” à própria história, à busca pelo sentido da arte e da vida, da própria essência humana? E não seria, ao mesmo tempo, a essência humana um limitador da liberdade?. “A liberdade não é um saber, mas aquilo que está depois do saber”. (PAZ, O., 2002, p. 63).

Nessa nova forma de fazer artístico o público se coloca de forma definitiva como elemento último da própria obra. Sem essa interação, a obra muitas vezes não existe de forma plena.

“Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, M. In: BATTCKOCK, G., 2002, p. 74).

A arte a partir de Duchamp necessita do público para se concretizar, e tem no espectador seu último elemento. Em 1915, Duchamp vai para os Estados Unidos, assim como vários artistas europeus que emigram, fugindo da Guerra. A situação fica mais difícil com a ascensão do Nazismo em 1933, assim como dos vários regimes totalitários por toda a Europa. Os Estados Unidos, mesmo recebendo vários artistas europeus, se mantêm em uma posição de acompanhamento dos movimentos europeus até o fim da segunda guerra mundial, quando efetivamente passam a integrar o panorama artístico mundial.

Em 1924, no período entre-guerras, é lançado o Manifesto do Surrealismo. Apesar do termo Surrealismo abranger muitas formas de fazer artístico, este nunca foi um estilo propriamente dito⁵, assumindo várias formas. Assim como no Dadá, o Surrealismo também teve performances⁶ e happenings, que só na década de 60 tornar-se-iam freqüentes. Quanto aos objetos, eles continuaram existentes, só que não mais como ready-mades, mas como objetos nos quais a deformação e a perturbação são buscados em si mesmos. Nesse sentido, a atitude surrealista tende a provocar uma revolução total do objeto⁷. Exemplos disso são o “Telefone-lagosta” de Salvador Dali e “Objeto” (xícara, pires e colher cobertos de pele) de Meret Oppenheim, ambos de 1936. Os objetos surrealistas foram muitos e bastante significativos dentro do movimento.

Além dos objetos, as décadas de 20 e 30 assistiram às primeiras obras às quais se deu a classificação posterior de Instalação, performance e happening, dependendo do caso. A abertura da Primeira Feira Dada em Berlim em 1920, na Galeria Buchard, a entrada do Festival Metálico, em 1929, nos edifícios da Bauhaus, assim como Dança Metálica de Schlemmer, de 1929, formavam obras-acontecimento, onde o espectador já se colocava como elemento atuante da obra. Além das performances e dos happenings que os artistas Dadá e Surrealistas apresentavam, alguns artistas criaram obras que ocupavam todo o espaço, na época chamado de ambientes. Hoje, muitas são conhecidas como Instalações, dentre elas, 1.200 Sacos de Cal, de 1938, de Duchamp.

⁵ BRADLEY, F. *Surrealismo*. COSAC & NAIF EDIÇÕES, São Paulo, 1999.

⁶ Difere do Happening por ser em geral mais cuidadosamente planejada e não envolver necessariamente a participação do espectador. Dicionário Oxford de Arte. Edit. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

⁷ Definição feita por André Breton em *Crise do Objeto*, 1936. In: Breton *Lê Surréalisme et la Peinture*. Paris, Editions Gallimard, 1965.

Kurt Schwitters, como Duchamp, também transcendeu as linguagens artísticas, apropriando-se de várias delas na produção de suas obras. Tendo uma postura muito pessoal frente às questões artísticas, Schwitters cria seu próprio movimento, ao qual chama de Merz. Interessado nas questões do espaço, ele projeta Merzbau, de 1923, obra que se mantém em constante construção até sua destruição em 1943. "A Merzbau era uma obra mais forte e sinistra do que aparentam as fotografias de que dispomos." (O'DOHERTY, B., 2002, p. 44). Nesta obra, a inconstância e o tempo, se colocam de forma imperiosa. Mesmo com essas obras, as Instalações, assim como as performances e os happenings, só passam a integrar o circuito de arte de forma definitiva a partir da década de 60.

Os ambientes de Edward Kienholz, como A Espera, de 1964-65 e O Hospital do Estado, de 1964-66, assim como os vários criados por George Segal, também considerados assemblages, dentre eles, O Posto de Gasolina, de 1963, Passageiros de ônibus, de 1964 e, A Execução, de 1967, mostram a pluralidade na forma de tratar o espaço e o ambiente. Esses artistas criam ambientes-assamlages que "ocupam" o espaço, se instalam nele, mas não se apropriam do espaço como um todo, mantendo-se como uma obra.

Ainda na década de 60, artistas como Christo, famoso por seus "pacotes", dentre eles, Packaged Public Building, de 1961, que utilizam a questão tridimensional, mas com intenção do deslocamento, onde a obra é escondida, criando objetos misteriosos e intrigantes, mas tendo a paisagem como complemento da obra, criam uma poética da espetacularidade, em ambientes inusitados.

Assim como Christo, Robert Smithson e Richard Long, também criam obras gigantescas e espetaculares, que se apresentam no ambiente natural, em vários casos em campo aberto, o que leva suas obras a serem conhecidas como Arte Ambiental. O exemplo mais famoso de estruturas gigantescas é "Spiral Jetty", de Smithson, feita em 1970 no Great Salt Lake, em Utah. Uma obra efêmera, que é conhecida principalmente através de seu registro fotográfico, assim como a obra de Richard Long, "A Line in Ireland", de 1974, que também lida com questões conceituais e arte ambiental.

James Turrel é outro artista que mantém vínculos com a Earth art, a Land art e com a arte ambiental. Tem como principal obra do gênero um projeto ambicioso chamado Roden Crater, iniciado em 1972 e em contínuo processo.

“Conhecido por seu projeto contínuo Roden Crater, que envolve a escavação e alteração de um vulcão extinto em Sedona, no deserto do Arizona. Esse trabalho começou em 1972 e ainda está em andamento. O objetivo de Turrel é criar uma série de experiências que, embora dependentes de fenômenos óticos conhecidos, causem um impacto quase místico sobre o espectador.” (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 148-149).

A arte, a partir da década de 60, mesmo quando não faz parte da chamada arte conceitual é impregnada de conceitos. Como previu Duchamp, “o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais.” (PAZ, O., 2002, p. 64).

Na busca da liberdade através da idéia da arte, ao invés da forma, Duchamp inaugura um novo fazer artístico que contagia a arte do século XX, principalmente na sua segunda metade, após o fim da segunda guerra mundial. É deste conceito, onde o espaço e o tempo são questionados incessantemente, que brota a Instalação.

2. Instalação: é possível conceituar?

No recorte histórico elaborado por Mark Rosenthal em *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, destaca-se um conceito importante que se pretende discutir neste trabalho, qual seja a complexidade e a polivalência da questão da Instalação, como o autor afirma: “*No período contemporâneo, o caráter multivalente da Instalação ainda está por ser plenamente alcançado*” (ROSENTHAL, M., 2003, p. 107)

Uma das mais preclaras conceituações sobre este complexo problema está expresso por Neide Marcondes em seu livro *(Des) Velar a Arte*, onde a autora diz: “*Instalação: um evento (Ereignis), um acontecimento e a obra de arte abre seu próprio mundo. A obra instala um mundo quando no seu evento, permitindo a espacialização, e põe-em-obra a verdade, não a verdade da metafísica, mas inaugura mundos históricos.*” (MARCONDES, N., 2002, p. 107).

Assim como boa parte da produção artística contemporânea, a Instalação não permite uma rotulação unânime, já que é, por princípio, experimentação. O conceito, a intenção do artista ao formular sua obra, é em grande parte a essência da própria obra.

“A denominação “Instalação” costuma abranger genericamente um sem número de experiências diversas na arte atual. Mas o que seria real e finalmente uma Instalação? Land Art, obras “in situ” ou ambientais seriam pensáveis e conceitualmente como tal? Que tipo de experiência legítima abrange? Como se trata de experiência muito recente da

Arte Contemporânea, são poucas as referências a recorrer, tanto práticas como teóricas. Além da pouca distância e pouco recuo temporal, para avaliar mais criteriosamente toda essa produção." (JUNQUEIRA, F., 1996, p. 552).

A Instalação, assim como o Objeto Expandido e a Intervenção Urbana, permite enquanto poética artística, uma grande possibilidade de suportes. A gama variada de possibilidades na realização destas modalidades artísticas, faz com que estas formas de fazer artístico se situem de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea, já que a Arte Contemporânea tem como característica o questionamento do próprio espaço e do tempo.

Em A Introdução à Filosofia da Arte, Benedito Nunes coloca: "*O espaço e o tempo são, para Kant, formas de sentir, que estruturam as percepções ou intuições, matéria-prima do conhecimento, e que dão origem à experiência sensível*" (NUNES, B., 2005, p. 47). Kant⁸ defende ainda, que as experiências sensíveis são previamente condicionadas pelo espaço e pelo tempo. Esta interferência do espaço e do tempo, que acontece em todas as obras de arte, se faz sentir de forma arrebatadora na Instalação.

3. Além da instalação: rompendo o espaço da galeria

A partir das décadas de 1960 e 1970, vários artistas foram muito além do espaço da galeria, extrapolando a questão espacial em ambientes sem limites pré-determinados. Entre os artistas que exploram essa forma de fazer artístico estão Robert Smithson, com sua obra *Spiral Jetty*, feita em 1970 no Great Salt Lake, em Utah, Christo e Jeanne-Claude, com obras como *Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado*, de 1969, em Chicago, onde além de embrulhar o museu externamente, os artistas, embrulharam na parte interna, o chão e as escadarias, *A Pont Neuf, Embrulhada*, de 1985, em Paris e James Turrel, com sua obra *Roden Crater*, iniciado em 1972 e em continuo processo, no deserto do Arizona.

A diferença entre a obra de Turrel, e as de Smithson e de Christo, está na questão do tempo. Enquanto as obras de Smithson e Christo são feitas para durarem por tempo determinado, deteriorando-se aos poucos e, por fim desaparecendo, existindo apenas enquanto memória, Turrel, tanto em seu ambicioso projeto no deserto do Arizona, quanto em algumas Instalações criadas para museus, tem obras feitas para serem eternas, mesmo se modificando constantemente. Ele também faz Instalações em lugar e tempo determinados, mas no caso das acima citadas a perenidade é o diferencial.

⁸ Segundo texto de Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte*, São Paulo, Editora Ática, 2005.

Em sua Instalação no PS1 Museum, de Nova Iorque, um espaço onde o espectador entra, se instala, e tem a experiência do teto se abrindo cada vez que a obra é exposta, ela é a vivenciada de forma diferente, graças às diferentes temperaturas e horas do dia. As sensações absorvidas em cada nova experiência são únicas e diferentes entre si, fazendo com a mesma obra seja outra a cada dia. Já em Roden Crater, a obra sofre, efetivamente, uma constante mudança, sendo modificada desde o dia de sua criação. No entanto, é a mesma, assim como o homem, que mesmo se modificando a cada dia, nasce e morre sendo o mesmo indivíduo. Além da busca por uma experiência mística, a obra de Turrell lida com a questão da luz, do espaço e do tempo de forma bastante particular.

As obras que saem da galeria, se apossam de espaços públicos sem limites ainda são, em muitos casos, uma forma de Instalação. Se não, em sua concepção formal, em sua busca pela discussão do espaço, do vazio e do tempo, têm em suas premissas conceituais a idéia da Instalação.

4. O percurso da instalação no Brasil

4.1. Arte ambiental de Hélio Oiticica

O crítico de arte Mário Pedrosa, em seu artigo⁹ sobre a obra de Hélio Oiticica, *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*, é um dos primeiros teóricos mundiais, senão o primeiro, a falar de Arte Pós-Moderna. De fato, vários teóricos localizam a pós-modernidade a partir do pós-guerra, ou seja, nos anos 50. Porém, mais do que definir a arte de Oiticica como pós-moderna, o crítico a define como arte ambiental.

A arte na Europa e nos Estados Unidos, como vimos anteriormente, passa por um período extremamente conceitual desde Duchamp, mas, de forma mais constante, a partir das obras de Jasper Johns e de Rauschenberg. Mesmo quando não estamos falando do conceitualismo, propriamente dito, as obras do pós-guerra, em sua grande maioria, estão imbuídas de forte conceito, onde a idéia é, muitas vezes, mais importante do que a forma.

“No Brasil, também houve uma rica produção de arte conceitual e arte ambiental feita para locais específicos. Estas correntes, com sua desconsideração por formatos convencionais e preferências por materiais inesperados e freqüentemente insubstanciais, têm semelhança com a Arte Povera italiana, mas suas raízes mais profundas encontram-se nas obras feitas na década de 1960, por neocretistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que já haviam prefigurado muitas das idéias mais típicas da Arte Povera.

⁹ Artigo publicado pelo Jornal *Correio da Manhã*, “*Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*”. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.

Hoje, no Brasil, os principais herdeiros dessa forma de trabalhar são artistas como Tunga (Antônio José de Mello Mourão), cujas obras ambientais extraordinárias, muitas vezes preenchidas por mechas gigantescas de 'cabelos' trançados (tranças feitas de fios de chumbo), combinam o fetichismo sexual com imagens que lembram Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll." (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 214-215)

O texto acima ilustra apenas a idéia de críticos estrangeiros sobre a arte conceitual e a arte ambiental no Brasil. Porém, teóricos e críticos nacionais fazem uma análise bem mais profunda e profícua dessa arte no Brasil.

Aos olhos de Pedrosa, a arte pós-moderna seria de certa forma, uma arte anti-arte, no sentido de que "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais." (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 206). Com isso, Pedrosa nos afirma que a questão do conceito, assim como a idéia e a experimentação na arte, é o que esta povoando a produção desses novos artistas brasileiros, caracterizada por ele como uma anti-arte, ou, arte pós-moderna.

Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que participaram do movimento neoconcreto, estão no fim dos anos 50 e, principalmente nos anos 60, buscando e criando, assim como Duchamp havia feito, no princípio do século, objetos insólitos, relevos no espaço¹⁰, ou seja, estão em busca de uma poética espacial, mas com materiais alternativos, com uma linguagem inovadora. Ao contrário de Duchamp, no entanto, eles não lidam com ready-mades, mas criam seus próprios objetos.

Na obra de Clark, assim como na de Oiticica, surgem questões de espaço e tempo, tão presentes na arte contemporânea. Na obra de Lygia Clark, que cria seus bichos, o espectador passa a sujeito de ação, sem ele a obra inexistiria de fato, já que ela se modifica, é experimentada, a partir da ação do outro.

"...o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação." (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207).

A artista, portanto, convidava o espectador a concluir, de certa forma, a obra. Ela existe, plenamente, enquanto forma, mas, sem a ação do outro, ela não existe enquanto experimentação. Oiticica vai além. Sua experimentação tem necessidade de ocupar o

¹⁰ Pedrosa, M. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: org. Amaral, A. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Edit. Perspectiva, São Paulo, 1981.

espaço efetivamente. Ele tem uma característica singular, pois é um artista conceitual, com necessidade de experimentação, ao mesmo tempo em que tem uma veia intrinsecamente construtiva.

Em 1959, com a criação de seus primeiros núcleos, Oiticica coloca em sua arte, além da questão do objeto, do espaço e mesmo da cor, muito significativa em seu trabalho, a questão do tempo. Esse tempo vivenciado chega a seu apogeu com seus parangolés, de 1964. Ao passar do exercício espacial, formal, de obra contemplativa para uma experiência, onde, o espaço e o tempo se conjugam de forma transitória, Oiticica inaugura uma nova arte, onde cria ambientes, Instalações e projetos-experiências, utilizando o corpo do espectador como suporte e complemento da obra. Cria-se, portanto, um "conceito novo de obra que se definia como núcleo principal: participador-obra, desmembrando-se em participador quando assiste, e em obra quando assistido de fora nesse espaço-tempo ambiental." (PECCININI, D., 1999, p. 114).

Seus primeiros trabalhos a lidarem com a questão do espaço e do tempo são os núcleos, obras que poderiam ser chamadas de Instalações, como por exemplo, Grandes Núcleos, de 1960. Neste caso, a obra é absorvida através do circuito percorrido pelo espectador-fruidor em meio a placas coloridas, as quais podem ser tocadas, percebidas, através do espaço e do tempo, criando assim um ambiente.

Em seus penetráveis, apresentados a partir de 1960 com a obra Projeto Cães de Caça, construções em madeiras, onde o espectador penetrava e se fechava em cor, a experiência do espaço, o próprio uso dele na obra, é tão importante quanto o espectador que, assim como na obra de Lygia, é essencial para que a fruição da obra se dê de forma plena. Sem o espectador, a obra é vazia em significado, tendo vida, através da vivência do outro.

Os penetráveis de Oiticica, que hoje podemos considerar como Instalações, tinham cores vibrantes, que efetivamente, envolviam o espectador-experimentador, já que em suas obras é impossível a contemplação apenas. A vivência se faz presente, independente da vontade do espectador, ela está lá. É através dela, inclusive, que a obra se completa. As cores vibrantes são para o artista, uma forma de expressar as paixões humanas. A intensidade em sua obra vem junto de sua vivência em um ambiente de escola de samba, a Estação 1ª de Mangueira, onde o lúdico e a paixão, a pureza e a luxúria se colocam lado a lado de forma insolúvel.

A partir das experiências com os núcleos, e principalmente, com os penetráveis, pesquisas tendo como mote as questões comportamentais, passam a fazer parte definitivamente dos projetos-obras de Oiticica. "Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte." (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207). De fato, ela se apodera do ambiente, tanto em seus penetráveis, como ainda em seus parangolés, apresentados pela primeira vez em 1964. Em todas as suas obras, nada é isolado, a apreciação pura não existe, é necessário a experimentação. "O conjunto perceptivo sensorial domina." (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207). Todas essas características fazem de sua obra, como ele próprio a define, uma arte ambiental.

É com seus parangolés que Oiticica alcança a plenitude experimental. Eles nascem de sua experiência como passista na Estação 1ª de Mangueira, escola de samba mais tradicional do Rio de Janeiro. Como muito bem definiu Frederico Morais:

"A palavra nada significa, mas na obra de Hélio Oiticica, a partir de 1964, Parangolé é um programa, uma visão de mundo, uma ética. São capas, tendas, estandartes, bandeiras e faixas construídas com tecidos e cordões, às vezes guardando em seus bolsos pigmentos de cor ou reproduzindo em sua face palavras, textos e fotos. São para ser vestidos, seu uso podendo ser associado à dança e à música." (MORAIS, F., 1989, p. 123).

Com os parangolés, Oiticica passa da experimentação visual, ligada à questão da forma, do espaço, e até mesmo do tempo, para uma experimentação sensorial muito mais abrangente. Além da experiência visual e da percepção do espaço-tempo, o espectador experimenta o tato, já que os parangolés são para serem vestidos. Ao usá-los o espectador-ator (já que o espectador é absorvido pela obra, transformando-se em agente ativo da mesma), apropria-se de uma linguagem corporal, onde a experiência sensorial é vivenciada de forma plena.

A intenção do artista, que ao criar o parangolé introduz o samba em sua arte, é que o espectador-fruidor dance, se movimente, criando um mundo à parte, onde o objeto ou a obra em si perde a força diante da experiência da mesma. O próprio artista intitulou sua arte não como obra, mas como manifestação ambiental ou como não-objeto,¹¹ influenciado pelo crítico Ferreira Gullar e por Mário Pedrosa, ambos teóricos muito importantes em seus trabalhos. A arte ambiental de Oiticica é, portanto, de um embriagar sensorial absoluto. A fruição da mesma se dá de forma plena, criando uma

¹¹ Teoria do *não-objeto* de Ferreira Gullar: "O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto." In: Gullar, F. *Etapas da Arte Contemporânea*. Edit. Revan, Rio de Janeiro, 1999.

experiência única para cada espectador-fruidor. “Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente.” (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 208).

Em *Tropicália*, de 1967, o artista alcança a plenitude de suas experiências ambientais. A obra é um ambiente com vários penetráveis, onde o artista usa tanto materiais rústicos como areia, folhas, pedras, tijolos, entre outros, como citações tecnológicas, como um aparelho de televisão ligado e com coisas-seres vivos, como uma arara. Ao entrar na obra, o espectador passa por poemas enterrados, escritos em tijolos, ou escondidos, entrando em uma construção baseada em um barraco de favela, onde encontra um aparelho de televisão ligado. Toda a experiência vai muito além da experimentação do espaço e do tempo. A vivência do espectador, seu próprio contexto pessoal, é determinante em sua fruição de uma obra tão carregada de situações do cotidiano de uma favela brasileira. Com *Tropicália*, Oiticica vai além das experiências sensoriais para uma provocação, condizente com o período político que o Brasil vivia em 1967. A liberdade cultivada e vivenciada por ele e por vários artistas de sua geração sofre uma trágica amputação com a criação do Ato Institucional nº 5, em 1969.

Mas, a semente de liberdade conceitual e expressiva alcançada por Oiticica e por vários outros de sua geração, colocaram em definitivo o Brasil dentro do contexto internacional da arte.

4.2. Do regime militar ao retorno da democracia

Após o Golpe Militar de 1964, a postura crítica na produção artística se apresenta com a Nova Objetividade Brasileira, movimento que “resultou da convivência dos artistas e de um preparo teórico desenvolvido em vários foros e quando da realização de Proposta 65 e Proposta 66, em São Paulo, com a participação dos críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico Moraes, além de Cordeiro e Oiticica.” (ZANINI, W., 1994, p. 314-315).

No Rio de Janeiro, os artistas inconformados com a situação política nacional, promoveram duas exposições coletivas no Museu de Arte Moderna, Opinião 65 e Opinião 66, em paralelo aos seminários de São Paulo, Proposta 65 e Proposta 66. “Opinião 65 teve um caráter de denúncia, instigando os artistas a opinar sobre a situação política brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais.” (RIBEIRO, M., In: org FABRIS, A., 1998, p. 168).

A Nova Objetividade Brasileira organizou os críticos e artistas em torno de uma crítica à situação política e também em busca de uma nova linguagem artística. Por conta de sua atuação, surgiram vários eventos que instigavam à participação popular e à integração do espectador na experiência artística.

O clima de relativa liberdade do período de 1964 ao final de 1968, quando as atividades culturais da esquerda foram toleradas, como bem observou Roberto Schwarz, acabou com o recrudescimento da censura e da repressão política, com a edição do AI-5. “Conseqüentemente, desapareceram as condições de liberdade que tornavam factíveis as proposições coletivas da nova objetividade – ou mesmo qualquer outra, individual – com a intenção de interferir na realidade.” (PECCININI, D., 1999, p. 152).

Em 1969, o clima de terror e perseguição política implacável culminou com o fechamento da UNE – União Nacional de Estudantes, dos CPC – Centros Populares de Cultura e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Os militares não permitiram a mostra da representação brasileira que iria para a Bienal de Paris, ao que a comunidade artística internacional respondeu, promovendo um boicote à X Bienal de São Paulo.

Nos anos que se seguiram, alguns projetos foram desenvolvidos por alguns críticos e artistas que não haviam sido exilados, e que não optaram pelo auto-exílio, como os Domingos da Criação, no MAM-RJ, em 1970 e o evento Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, em 1971, ambos organizados por Frederico de Moraes. Em todos esses eventos aconteciam participações do público, incentivadas pelos artistas, com propostas críticas à ditadura.

Nos anos 70, os pontos de concentração para experimentação e movimentos artísticos conceituais e de arte alternativa, foram o MAM, no Rio de Janeiro, a FAAP e o MAC-USP, em São Paulo. No MAC:

“Três dos principais eventos foram as JAC-72, a partir do conceito de “arte como processo”, com instalações simultâneas de duzentos artistas; Perspectiva 74 e Poéticas Visuais (1977), mostras internacionais para os que não se inseriam nos circuitos de consumo convencional. Todas eram de risco e davam ensejo de liberdade de expressão aos participantes. Havia uma consciência difusa da efemeridade dos atos artísticos.” (ZANINI, W., 1994, p. 318).

Embora a ruptura com a linguagem artística tradicional permaneça na arte brasileira da década de 70, a qual tem na questão conceitual e na pluralidade seu elemento

caracterizador, as questões sociais e políticas são rarefeitas, e a preocupação política não é uma constante.

A partir da abertura política em 1984, as pesquisas são direcionadas para a questão da percepção de novos meios, caracterizando a complexidade da contemporaneidade e suas múltiplas facetas, além de um traço singular que apresenta certa preocupação com o homem e seus questionamentos. Incluindo a questão do corpo, via body-art, a mente e a espiritualidade.

O conhecimento, em toda sua abrangência, seja via ciência, arte ou filosofia, se funde em uma busca pela própria essência da existência. É dentro deste contexto que a arte se apresenta na contemporaneidade. Onde há espaço para todo tipo de experimentação, a Instalação se apresenta, portanto, como suporte apropriado aos vários questionamentos e propostas da arte atual.

5. Arte / Cidade

O projeto Arte/Cidade é realizado em São Paulo desde 1994, buscando sempre destacar áreas críticas da cidade, colocando-as em evidência no intuito de promover o desenvolvimento de uma reestruturação urbana através de práticas urbanas não tradicionais. Para tanto reúne artistas e arquitetos que têm a sua pesquisa voltada para questões urbanas, em especial em áreas complexas. Através de propostas alternativas à remodelação urbana tradicional, o Arte/Cidade propõe se não soluções, ao menos opções de melhoria ou de reestruturação de espaços urbanos invisíveis ou sem identidade.

A cidade de São Paulo se coloca nessa proposta enquanto exemplo de megacidade, dentro de um contexto político-econômico-cultural globalizado, através de propostas da identificação de não-lugares dentro de sua complexa estrutura urbana. Ao longo de suas várias edições o projeto Arte/Cidade vem propondo novas formas de rever e dar identidade aos não-lugares de uma grande metrópole como São Paulo.

Em sua primeira edição o projeto se dividiu em dois blocos. O primeiro; "Cidade sem janelas"; ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, sendo este constituído de uma estrutura arquitetônica isolada da cidade. Os artistas então trabalharam neste núcleo com questões relativas ao corpo, da relação do corpo com a matéria, seu peso e sua inércia. O segundo bloco; "A cidade e seus fluxos"; ocupou três edifícios da região central de São Paulo, propondo intervenções em uma área urbana sem limites claros, entrecortada por vias, com edifícios de vários estilos arquitetônicos e com características

de luz e sombra distintas. Os artistas então usaram justamente essas relações de luz, sombra e escala, diferenciadas em suas intervenções, ou como suporte delas.

Em sua segunda edição, em 1997, *A Cidade e suas histórias*, o *Arte/Cidade* se apropriou de um percurso ferroviário dentro da cidade de São Paulo, passando pelo antigo Moinho Central, os galpões e chaminés que restam das Indústrias Matarazzo e pela Estação da Luz. Nesta proposta os artistas fizeram intervenções ao longo do percurso e, em especial, nos espaços e nas ruínas arquitetônicas acima descritas. O público percorria esse trajeto de trem, tendo assim uma visão e uma experiência da urbe até então apagada pela própria metrópole, colocando em evidência o apagamento de regiões “invisíveis” ou apagadas da memória urbana com o crescimento da cidade e a migração dos usos em seu território.

Em sua terceira edição, em 2002, *Arte/Cidade – Zona Leste*, a proposta se expande por uma área de cerca de 10.000 m², numa região que já abrigou a indústria paulistana, e agora é palco de um boom imobiliário com a construção de condomínios e shoppings. No entanto, no espaço remanescente surgiram favelas e áreas abandonadas, nas quais os artistas fizeram suas intervenções, mais uma vez propondo que o espaço invisível da cidade seja visto, e de preferência, revisto enquanto espaço de ocupação urbana. Neste caso em especial, o fruidor da obra é, em muitos casos, o transeunte, aquele que no geral não é o espectador tradicional de exposições de arte, menos ainda de arte contemporânea.

O Projeto *Arte/Cidade* põe em evidência as questões levantadas nesta pesquisa, referentes à íntima relação dos *Objetos Expandidos* no meio urbano com a própria população da urbe. Esta nova relação de arte efêmera, expansiva-expandida com um fruidor não usual de arte contemporânea, traz um sem número de indagações e de novas relações arte-homem a serem identificadas e pesquisadas.

Os eventos do grupo *Arte/Cidade*, assim como de outros artistas que se utilizam do espaço urbano para a realização de obras/manifestações artísticas, trazem uma nova dinâmica na relação da obra com o espectador-fruidor, mesmo aquele não intencional, já que a arte em meio público tem como característica se impor a seu espectador de forma arrebatadora. É desta nova relação, que incontáveis formas de revitalização de áreas urbanas degradadas, abandonadas ou simplesmente esquecidas nascem, trazendo assim uma força propulsora de ações positivas ao caos urbano.

CONCLUSÃO

A Instalação e as Intervenções Urbanas que nasceram a partir de sua poética, trazem em sua linguagem as questões primordiais desta nova discussão onde espaço e tempo, se apresentam de forma plena e virtual, trazendo ao mundo uma nova visão de realidade a ser dissecada.

Levando em consideração, ainda, a carência artístico-cultural da sociedade marginalizada nas grandes cidades, esta pesquisa traz à luz as possibilidades sócio-culturais de Intervenções Urbanas e de eventos que se apropriem da urbe para criar e apresentar cultura, mostrando a necessidade de aprofundamento da compreensão da arte e sua direta influência na cultura brasileira contemporânea e em especial de suas metrópoles, onde a necessidade de um diálogo com a urbe se apresenta de forma incontestável para o questionamento da contemporaneidade, de suas nuances e sendo assim de sua representação artística.

Referências

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. "A Sedução dos Volumes – Os Tridimensionais do MAC". In: Barbosa, Ana Mae T. B. (Org.) **Catálogo Inauguração da Sede Cidade Universitária MAC-USP**. São Paulo, 1992.

BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1997.

CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte** (trad. Tânia Pellegrini). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNQUEIRA, Fernanda. "Sobre o Conceito da Instalação". In: **Revista Gávea**, v. 14: 551-569, Rio de Janeiro, setembro 1996.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os Movimentos Artísticos a partir de 1945**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- MARCONDES, Neide. **(Des) Velar a Arte**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
- MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas - Séculos XIX e XX.**, São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- _____. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte** (trad. Carlos S. M. Rosa). São Paulo: Martins fontes, 2002.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp – ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. **Arte Novos Meios e Multimeios: Brasil anos 70 / 80**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985.
- _____. **Figurações Brasil Anos 60**. São Paulo: Itaú Cultural / EDUSP, 1999.
- PEDROSA, Mário. "Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: AMARAL, A. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- RIBEIRO, Marília. "Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60" In: (Org) FABRIS, A. **Arte & Política – algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- ROSENTHAL, Mark. **Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer**, New York: Prestel, 2003.
- ZANINI, Walter. "Duas Décadas Difíceis: 60 e 70" In: **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.