

O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos

The Collapse of Public Art in Contemporary Avant-garde
Artistic Practices: Itinerant Cultural Geodesic in
the Baldinhos Revolution

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, Brasil

RESUMO

Este estudo busca entender a produção de arte recente na esfera pública como um transbordamento da arte contemporânea, em um movimento que parece revelar a insuficiência dos espaços tradicionais para uma arte que se fez política e que, colateralmente, coloca em disputa a validade da noção de arte pública como categoria. Ao mesmo tempo, visamos investigar a produção desses/as artistas e coletivos de artistas (e de não-artistas), comprometidos com as conexões entre arte, política e questões sociais na esfera pública, a partir de perspectivas que os identificam como “vanguardas contemporâneas”, rebatidas em práticas que atualizam utopias, estratégias e ações das primeiras vanguardas do século XX, em especial das vanguardas russas, em suas articulações entre preocupações político-sociais e elaborações estéticas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte pública, arte contemporânea, vanguardas.

ABSTRACT

This study seeks to understand the production of recent art in the public sphere as an overflow of contemporary art, in a movement that seems to reveal the insufficiency of traditional spaces for an art that has become political and that, collaterally, puts into dispute the validity of the notion of public art as a category. At the same time, we aim to investigate the production of these artists and collectives of artists (and non-artists), committed to the connections between art, politics and social issues in the public sphere, from perspectives that identify them as “contemporary vanguards”, reflected in practices that update utopias, strategies and actions of the first avant-garde of the 20th century, especially the Russian avant-garde, in their articulations between political-social concerns and aesthetic elaborations.

KEYWORDS

Public art, contemporary art, avant-garde.

Introdução

Uma dificuldade se instaura de imediato nos estudos teóricos e críticos da arte quando se busca definir, com alguma precisão, o que significa arte pública hoje, o que significa arte pública no cenário contemporâneo da arte. Em um passado não distante, esses debates teriam encontrado seu ponto de convergência na aceitação de que a arte pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com obras em conformidade com uma narrativa da história, incorporava também outras manifestações da expansão da arte nos espaços públicos, práticas chamadas por Suzanne Lacy como “novo gênero de arte pública”.¹ No entanto, no cenário contemporâneo, com suas complexidades, seus transbordamentos e contaminações, isso não parece ser mais o suficiente.

Os estudos críticos da arte já revelaram a inadequação e a insuficiência de uma noção de arte pública que represente o poder constituído pelo Estado e seus interesses correlatos na criação de uma narrativa unilateral da história, em situações que aparecem, rotineiramente, em exemplos como o de um general na montaria de um cavalo, os dois congelados em bronze, instalados simetricamente no centro de uma praça, manifestações típicas de uma “arte pública a serviço da dominação. Por sua presença diária em nossas vidas, essas obras tentam persuadir-nos da justiça dos atos que representam” (BACA, 1996, p. 132) (tradução nossa).²

Quando a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo³, outras questões se impõem. Para Mary Jane Jacob, quando os/as artistas deixam seus redutos tradicionais e se embrenham pelas ramificações das cidades e do tecido social, é possível perceber que “o público [cativo da arte] não expandiu, mas foi substituído. Na verdade, é essa mudança na composição do público, e sua posição no centro criativo, que torna esta arte pública tão nova” (JACOB, 1996, p. 59) (tradução nossa).⁴

De uma maneira ou de outra, é preciso reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um fenômeno que nunca foi apoiado pelo sistema de arte dos museus e galerias por motivos suficientemente óbvios, uma vez que sobre eles esse sistema não tem qualquer controle. Trata-se de um movimento dos/as artistas em busca de uma nova inscrição social para sua produção, realizada à revelia e diante de certa contrariedade mal dissimulada do sistema de arte, o que tem obrigado os/as artistas a estar aqui e acolá, dentro e fora dos espaços museais, como se estar fora, atuar fora desses espaços protegidos e normatizados, pudesse trazer novos significados e novas implicações quando de um retorno para o sistema tradicional da arte. Isso foi claramente expresso pelo artista estadunidense Paul Ramirez Jonas, em entrevista com o autor, quando “se disse interessado em voltar a desenvolver, em um futuro próximo àquele momento, um projeto centrado em um espaço tradicional de arte, no qual aplicaria a experiência

1 A respeito, ver LACY, 1996.

2 No original: [...] public art in the service of dominance. By their daily presence in our lives, these artworks intend to persuade us of the justice of the acts they represent (BACA, 1996, p. 132).

3 A respeito, ver HEARTNEY, 1997.

4 No original: The audience has not expanded but has been substituted. Indeed, it is this change in the composition of the audience, and their position at the creative center, that makes this public art so new (JACOB, 1996, p. 59).

com diferentes audiências / comunidades com as quais interagiu no inSite_05”⁵ (OLIVEIRA, 2012, p. 89). Para outros, no entanto, estar de fora parece ser apenas uma chave possível para passar para o “espaço de dentro”, para se adentrar nos espaços limitados e seletivos do sistema de arte, conforme pudemos apontar em outra situação:

Da mesma maneira que podemos admitir que muitos artistas são levados a “optar” pela inserção da arte nos espaços públicos pela carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, também as práticas colaborativas, em especial aquelas dos coletivos de artistas, podem ser vistas como estratégias de enfrentamento das restrições e dos gargalos do sistema de arte. (OLIVEIRA, 2014, p. 69)

Independentemente de motivações ou de restrições, parece haver certa convergência entre os produtores de arte de que o lugar reconhecido como culturalmente adequado para a nova inscrição da arte seja o espaço público. Essa constatação parece trazer outro problema: se o lugar de inscrição da arte contemporânea são os espaços públicos das cidades, algo que antes era a condição necessária e de distinção para caracterizar fundamentalmente a arte pública, quais seriam então os dados definidores da arte pública (hoje)? Seria melhor, então, falarmos simplesmente de “arte contemporânea” e dispensarmos o conceito definidor “arte pública”?

Assim, nos vemos diante de uma situação em que a natureza da arte no contemporâneo está essencialmente atrelada à sua condição pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com questões trazidas de um universo eminentemente privado, com suas lógicas de produção e de contemplação alinhadas como experiências únicas do/a artista e do público desmembrado em individualidades. No contemporâneo, o que orienta o/a artista em seus processos de criação é justamente o desejo de interação com outros, sejam eles/as quem forem, é o desejo de tornar sua produção pública, de enfrentar questões que integram nosso cotidiano e fazem parte do mundo mundano.

Dessa maneira, a produção de arte contemporânea se atira por inteiro sobre o território antes reservado à arte pública, constituindo-se a um só tempo como a vitória fulgurante da arte pública –aquí entendida como manifestações de arte que se espalham nos espaços públicos com questões suficientemente cativantes para serem entendidas como públicas– e sua derrocada final, uma vez que essa expansão da arte contemporânea se dá em territórios tradicionalmente entendidos como os de instauração da arte pública, determinando o colapso de uma narrativa consolidada em torno da arte pública.

Dito de outra maneira, essa nova natureza da arte contemporânea supera compromissos de autonomia da arte e inscreve-se rotineiramente nos espaços públicos do mundo mundano, o que pode significar o ápice e, ao mesmo tempo, o crepúsculo de uma noção de arte pública.

5 A entrevista em questão foi concedida ao autor em setembro de 2005, ocasião em que o artista trabalhava em seu projeto *Su casa, mi casa* para o *InSite_05*, realizado em diversos espaços de San Diego e Tijuana.

Espaços públicos e as vanguardas contemporâneas

A segunda metade do século XX pareceu caracterizar-se como um cemitério de tudo, abrigo das sucessivas mortes da história, da arte e das vanguardas. As vanguardas, por exemplo, parecem ter perecido por inanição diante do colapso de uma narrativa da história na qual o moderno seria superado e substituído pelo pós-moderno. De acordo com esta narrativa, o moderno e as vanguardas modernistas seriam dominados por uma compulsão pelo novo, pela eclosão das novidades artísticas. Esta narrativa negligencia, entretanto, o fato de que as práticas das vanguardas, em sua emergência original, ao contrário, estavam atreladas a um inconformismo no limiar do político diante do lugar reservado à arte na sociedade.

Este cenário foi suficientemente demarcado por Linda Nochlin ao lembrar que “o termo ‘vanguarda’ foi usado pela primeira vez figurativamente para designar uma atividade radical ou avançada tanto no campo artístico como no social” (NOCHLIN, 1989, p. 2) (tradução nossa).⁶ A autora anota também que ao final da primeira metade do século XIX havia forte convergência, atada por compromissos, entre arte e política revolucionárias, na qual estaria enfaticamente evidenciada a “prevalência da implicação revolucionária radical do termo ‘vanguarda’ e não a [vanguarda] puramente estética mais usualmente aplicada no século XX” (NOCHLIN, 1989, p. 2) (tradução nossa).⁷

Essas imbricações entre arte e política apontadas por Linda Nochlin encontram paralelos nas práticas artísticas e postulados políticos de artistas russos nos anos ao redor da Revolução de 1917. De acordo com Camila Gray, “a Revolução trouxe realidade à sua atividade e uma direção há muito perseguida para suas energias – pois não havia dúvida em suas mentes quanto a identificar suas descobertas revolucionárias no campo artístico com esta revolução econômica e política” (GRAY, 1970, p. 219) (tradução nossa).⁸ Ao observar e analisar os quatro anos que se seguiram à Revolução (1917-1921), conhecidos como o período do “comunismo heroico”, Camila Gray afirma que

esses poucos artistas conseguiram criar museus para sua arte em todo o país e reorganizar as escolas de arte de acordo com um programa baseado em suas descobertas recentes no campo da pintura abstrata. Eles se encarregaram da decoração das ruas para as comemorações de Primeiro de Maio e dos aniversários da Revolução de Outubro; eles organizaram desfiles nas ruas representando a Revolução que envolviam milhares de cidadãos; [...] da mesma forma, uma educação rudimentar foi dada acerca, por exemplo, das normas de higiene, de como criar galinhas ou plantar milho, ou a maneira correta de respirar. [...] O homem pleno, o trabalhador

6 No original: The very term “avant-garde” was first used figuratively to designate radical or advanced activity in both the artistic and social realms (NOCHLIN, 1989, p. 2).

7 No original: The priority of the radical revolutionary implication of the term “avantgarde” rather than the purely esthetic one more usually applied in the twentieth century [...] (NOCHLIN, 1989, p. 2).

8 No original: The Revolution gave a reality to their activity and a long-sought direction to their energies – for there was no question in their minds of not identifying their revolutionary discoveries in the artistic field with this economic and political revolution (GRAY, 1970, p. 219).

saudável da nova sociedade, era um ideal comum tanto para o artista quanto para o regime comunista. (GRAY, 1970, p. 221) (tradução nossa)⁹

Não há como deixar de reconhecer muito dessas práticas em outras que têm emergido recentemente da produção de arte contemporânea nos espaços públicos, embora seja necessário destacar distinções mais que óbvias. Enquanto para os artistas do chamado “comunismo heroico” o importante era ser parte dos processos revolucionários em curso, as práticas dos artistas contemporâneos que ousamos aqui identificar como “vanguardas contemporâneas” atuam justamente a partir de um profundo desencanto com a derrocada do comunismo.

Ao buscar demarcar territórios de distinção entre práticas de arte na esfera pública (nomeadas por Suzanne Lacy como “arte pública de novo gênero”) nos anos 1990 de outras práticas anteriores que usavam os espaços públicos para, em geral, instalar esculturas de caráter celebratório, Lacy afirma que a “arte pública de novo gênero [...] é baseada no engajamento” (1996, p. 19) (tradução nossa).¹⁰

A autora avança na articulação das distinções entre arte pública tradicional e arte pública de novo gênero para sugerir outra narrativa para a história da arte:

Uma história alternativa da arte pública de hoje pode ser lida através do desenvolvimento de vários grupos de vanguarda, como feministas, étnicos, marxistas, “media artists” e outros ativistas. Eles têm um interesse comum nos movimentos políticos de esquerda, no ativismo social, na redefinição das audiências, na busca de relevância para comunidades (particularmente as marginalizadas) e uma metodologia colaborativa. (LACY, 1996, p. 25) (tradução nossa)¹¹

O que nos interessa aqui entender é a relação desses artistas com as práticas de vanguarda. Para Lacy, ao atacar as fronteiras e os territórios que identificavam a natureza da arte através dos meios tradicionais (pintura, escultura etc.), esses artistas públicos de novo gênero recorrem às práticas das vanguardas, “mas eles adicionam uma sensibilidade desenvolvida sobre público, estratégia social e eficácia que é exclusiva para as artes visuais como a conhecemos hoje”

9 No original: [...] these few artists succeeded in setting up museums of their art all over the country and reorganizing the art schools according to a programme based on their recent discoveries in abstract painting. They took charge of the decoration of the streets for the First of May and October Revolution anniversary celebrations; they organized street pageants depicting the Revolutionary take-over involving thousands of citizens; [...] in the same way rudimentary education was given in, for example, the laws of hygiene; how to rear chickens, or plant corn, or the correct way to breathe [...]. The whole man, the healthy worker of the new society, was a common ideal to both the artist and the Communist regime (GRAY, 1970, p. 221).

10 No original: [...] new genre public art [...] is based on engagement (LACY, 1996, p. 19).

11 No original: An alternative history of today’s public art could be read through the development of various vanguard groups, such as feminist, ethnic, Marxist, and media artists and other activists. They have a common interest in leftist politics, social activism, redefined audiences, relevance for communities (particularly marginalised ones), and collaborative methodology (LACY, 1996, p. 25).

(LACY, 1996, p. 20) (tradução nossa).¹²

Em nossa argumentação entendemos que as práticas dos artistas contemporâneos nos espaços públicos recuperam estratégias e ações tradicionalmente identificadas com as vanguardas do início do século passado, caracterizando-se por sua inserção nos espaços da vida vivida na expectativa de deflagrar processos de mudanças na vida social. Embora os tempos sejam definitivamente outros, parece haver, por parte dos artistas contemporâneos, certa recuperação de uma fagulha ou centelha a impelir esses artistas em direção a um confronto direto com o mundo mundano, enfrentando suas idiossincrasias, seus temores e suas glórias.

Mais que isso, é necessário entender que essas práticas de busca de um enfrentamento criativamente qualificado naquele lugar em que a vida é vivida em sua plenitude e imprevisibilidade, parece ter se tornado a opção qualificada de grande número de artistas contemporâneos que entendem ser este o lugar da arte contemporânea. Esses artistas contemporâneos, mesmo sem requisitar para si a categoria de artistas públicos, entendem que o lugar da arte é aquele que se instaura a partir do encontro com a vida mundana, acreditando que “com a roupa encharcada e a alma repleta de chão, todo artista tem que ir onde o povo está”, como diria o poeta.¹³

As raízes políticas das vanguardas contemporâneas

Mary Jane Jacob escrevia em 1996 que “às vezes, a vanguarda é definida por suas raízes políticas e seus avanços revolucionários; outras vezes, é entendida em função de uma inovação estilística” (JACOB, 1996, p. 50) (tradução nossa).¹⁴ O esvaziamento e a neutralização das vanguardas se deram, em parte, pela prevalência ao longo do século XX da ideia de vanguarda como novidade, algo que era incorporada e absorvida por outras esferas do consumo e do capital, em detrimento de uma articulação com as questões da política e do cotidiano social. No mesmo texto, Mary Jane Jacob procura conciliar a ideia do novo com o político, ao afirmar que o novo na arte é a arte que se articula com o político: “a mais recente ‘arte fora do mainstream’ a reivindicar reconhecimento, sendo elogiada como ‘o novo’ e, ao mesmo tempo, condenada como ‘não arte’, é a nova arte pública baseada na comunidade (‘community-based public art’)” (JACOB, 1996, p. 55) (tradução nossa).¹⁵ A autora reconhecia que o status dessa arte “oscila entre o desprestígio e a admiração na medida em que é apresentada como a última tendência – a nova vanguarda –, valorizada como socialmente comprometida, mas entendida como esteticamente insignificante” (JACOB, 1996, p. 55) (tradução nossa).¹⁶

12 No original: [...] but they add a developed sensibility about audience, social strategy, and effectiveness that is unique to visual art as we know it today (LACY, 1996, p. 20).

13 Letra e música de Milton Nascimento e Fernando Brandt, lançada no disco “Caçador de mim, Milton Nascimento” (Ariola/Polygram, 1981).

14 No original: At times, the avant-garde is defined by its political roots as the revolutionary advance; at other times, it is understood as a function of stylistic innovation (JACOB, 1996, p. 50).

15 No original: The latest “art outside the mainstream” that is claiming recognition, being praised as “the new” and damned as “not art,” is the new, community-based public art (JACOB, 1996, p. 55).

16 No original: Its status fluctuates between disregard and promotion as it is offered as the latest thing—the

Ao longo dessas três últimas décadas, a produção de arte contemporânea elegeu os espaços públicos como seu domínio e a promoção de encontros e de reverberações sociais como meta. Diante da diversidade de cenários políticos e contextos sociais que assiste a emergência de práticas de arte que se articulam entre o social e o político, Claire Bishop afirmava em 2006 que “este panorama diversificado de obras socialmente colaborativas forma indiscutivelmente a vanguarda que temos hoje: artistas que recorrem às situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercado [e] politicamente engajados” (BISHOP, 2006, p. 179) (tradução nossa).¹⁷

O artista Krzysztof Wodiczko, em artigo publicado na *Third Text* em 2014, apresenta perspectivas críticas para uma ideia de vanguarda sobre a qual queremos aqui nos deter, a começar por comentários incisivos que apontam o fato de que em um “passado não muito distante, após uma análise desconstrutiva, a vanguarda foi declarada morta. Embora sua energia ética e política não tenha parado de circular em nossas veias artísticas, enterramos a vanguarda viva, sem autópsia e sem o luto adequado”, ou, ainda, que os artistas haviam prometido a si mesmos que permaneceriam “longe de novas utopias e de projetos visionários, porque, como concluímos, eles eram todos ingênuos e haviam falhado” (WODICZKO, 2014, p. 111) (tradução nossa).¹⁸

Essa noção de fracasso, formulada anteriormente por Peter Bürger¹⁹ e contestada por Hal Foster²⁰, ganha em Wodiczko outra leitura:

Os historiadores críticos conservadores devem ter em mente que “provar” que o Construtivismo, o Produtivismo, o Situacionismo, Fluxus e outros movimentos, ideias e projetos de vanguarda “não funcionaram” não prova nada. Sem eles, estaríamos hoje em lugar algum. Nada na tradição da vanguarda “funciona” de acordo com o que se espera, o que inclui até mesmo as expectativas de alguns dos artistas envolvidos. [...] Estes projetos podem “não funcionar”, mas “funcionam” porque, em vez de “resolverem” os problemas existentes, formulam e articulam novos pontos de vista; eles revelam problemas emergentes e negligenciados. (WODICZKO, 2014, p. 117) (tradução nossa)²¹

Wodiczko elabora também sobre a possibilidade de uma vanguarda no contemporâneo,

new avant-garde—or deemed socially concerned but aesthetically insignificant (JACOB, 1996, p. 55).

17 No original: This mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects [...] (BISHOP, 2006, p. 179).

18 No original: We promised ourselves that we would stay away from new utopias and visionary designs because, as we concluded, they were all naive and they failed. (WODICZKO, 2014, p. 111).

19 Para consulta, ver BÜRGER, 2008.

20 Ver FOSTER, 2017.

21 No original: These projects may ‘not work’ but ‘they work’ because, rather than ‘resolving’ existing problems, they formulate and articulate new points of view; they uncover neglected and emerging issues (WODICZKO, 2014, p. 117).

com seus desafios passíveis de serem enfrentados pela reinvenção dessa vanguarda, diante da necessidade exponencialmente imperiosa de se pensar mais e mais criticamente o mundo em que vivemos:

O papel da vanguarda tem sido o de abrir novos horizontes sem os quais não haveria nenhuma maneira de ir além do ponto no qual já estamos. A vanguarda é uma força indispensável que nos mantém em movimento contra as armadilhas de nossas culturas e ideologias. Para sobreviver filosoficamente e emocionalmente, para manter-nos como seres sensíveis, para se ter uma ideia do nosso futuro e sermos capazes de transformar a nós mesmos e ao nosso mundo em algo melhor, devemos criticamente reinventar a vanguarda. (WODICZKO, 2014, p. 112) (tradução nossa)²²

Caminhando em uma direção próxima, Marc James Léger trabalha uma “hipótese de vanguarda” ao lançar algumas interrogações: “deve a hipótese de vanguarda ser abandonada? O que a ideia da vanguarda tem para nos oferecer no momento presente?”, para afirmar em seguida que “não há dúvida de que se tornou uma convenção para os trabalhadores culturais contemporâneos negar que o que eles fazem seja ou que possa ser concebido como vanguarda” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).²³ De acordo com Léger, “a vanguarda está associada com noções modernistas de teleologia e de totalidade e com a visão marxista de que o capitalismo cria seu próprio obstáculo e os meios de superação na forma de proletariado industrial” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).²⁴ Com essa constatação, esses/as artistas têm evitado o uso do termo vanguarda em suas elaborações discursivas e, “em sua vontade de romper com seus antecessores, a vanguarda de hoje encontra-se na posição paradoxal de não se definir como vanguarda” (LÉGER, 2012, p. 15) (tradução nossa).²⁵ Apesar disso, Léger argumenta que “a ideia de vanguarda continua a operar como o lado de baixo reprimido das formas contemporâneas de prática extradisciplinar” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).²⁶

22 No original: The role of the Avant-Garde has been to unfold new horizons without which there would be no way for us to move beyond the point where we already are. The Avant-Garde is an indispensable force that keeps us moving against the backward entrapments of our cultures and ideologies. To survive philosophically and emotionally, to sustain ourselves as sensitive and sensible beings, to have an idea of our future, and to be able to transform ourselves and our world into something better, we must critically re-actualize and reinvent the Avant-Garde (WODICZKO, 2014, p. 112).

23 No original: must the avant garde hypothesis be abandoned? What does the idea of the avant garde have to offer us in the present moment? There is no doubt that it has become conventional for contemporary cultural workers to deny that what they do is or can be conceived of as avant-garde (LÉGER, 2012, p. 13).

24 No original: Avantgarde is associated with modernist notions of teleology and totality and with the Marxist view that capitalism creates its own obstacle and means of overcoming in the form of the industrial proletariat (LÉGER, 2012, p. 13)

25 No original: In its willingness to break with predecessors, today's avantgarde finds itself in the paradoxical position of not defining itself as avant-garde (LÉGER, 2012, p. 15).

26 No original: the avantgarde idea continues to operate as the repressed underside of the contemporary forms of extradisciplinary practice (LÉGER, 2012, p. 13).

Essas vanguardas que resistem a se ver como tal também resistem às práticas de incorporação avassaladora do capitalismo global, que comodifica a tudo e a todos. Para Léger, “vivemos uma tragédia histórica: a extinção do campo da arte como local de resistência à lógica, aos valores e ao poder do mercado” (LÉGER, 2012, p. 20) (tradução nossa).²⁷ Essas vanguardas têm recorrido eventualmente à recusa de operar no sistema padronizado de produção de objetos, como fizeram artistas dos anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo em que elegem os espaços públicos como lócus para instauração de seus projetos de arte:

Uma das táticas utilizadas pelos/as artistas extradisciplinares para resistir à integração capitalista tem sido a crítica de vários aspectos da produção de arte burguesa, geralmente associada ao trabalho individual de ateliê projetado para incorporação no mercado de arte. Em vez disso, encontramos as práticas radicais dos coletivos de arte que produzem intervenções didáticas e estéticas na esfera pública. (LÉGER, 2012, p. 16) (tradução nossa)²⁸

Ao deixar seu ateliê em busca de espaços outros para sua produção de arte, esses/as artistas encontram contextos outros que carregam questões que se recusam a ser antecipadas mesmo por mentes criativas como as desses/as artistas. Ao deixar seu ateliê, lugar identificado tradicionalmente com a criação de objetos de arte, e ao articular seus projetos plenos da imaterialidade dos encontros com outros, esses/as artistas revelam a recusa em prover o mercado de arte com novos objetos. Além disso, esses/as artistas atacam igualmente um dos pilares desse mercado com práticas que propõem a subtração da autoria como tradicionalmente tem sido tratada e valorizada pelo sistema de arte. Os projetos de arte desenvolvidos a partir desses encontros tendem a estampar autorias fluidas de processos que raramente resultam em objetos de arte a ser cobiçados pelo mercado.

Ao eleger os espaços públicos como lócus da arte, essas 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. Em seus processos de arte e de encontros sociais, esses/as artistas buscam levantar questões e se inteirar de outras questões, em processos de troca permanente, ao invés de acreditar serem os detentores das soluções. Neste 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

27 No original: We are living through a historical tragedy: the extinguishing of the field of art as a site of resistance to the logic, values and power of the market (LÉGER, 2012, p. 20).

28 No original: One of the tactics used by extradisciplinary artists to resist capitalist integration has been the critique of various aspects of bourgeois art production, usually understood in terms of individual studio work designed for incorporation into the art market. We find instead the radical practices of art collectives who produce didactic and aesthetic interventions in the public sphere (LÉGER, 2012, p. 16).

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.

Revolução dos Baldinhos e Geodésica Cultural: encontros para além da arte



Figura 1 - Geodésica Cultural Itinerante, Revolução do Baldinhos (forno cerâmico), 2012, Florianópolis, Santa Catarina. Foto: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima.

O projeto da Revolução dos Baldinhos²⁹, desenvolvido por moradores do bairro Monte Cristo - Chico Mendes³⁰, localizado na Florianópolis continental, se deu a partir de 2008, quando um surto de leptospirose atingiu a população daquela comunidade. Com a crise de saúde pública no bairro, houve uma intensa mobilização das mulheres que apontou para a criação de um projeto de compostagem termofílica montado na escola do bairro.

A inserção das ações do coletivo Geodésica Cultural Itinerante no projeto da Revolução dos Baldinhos se deu a partir de “um saber específico, o entendimento de que a horta vertical poderia atuar como um dispositivo artístico capaz de complementar uma das propostas levadas a cabo pela Revolução, a de promover a agricultura urbana em sua própria comunidade” (KINCELER et al., 2015, p. 122). Os/as artistas do Geodésica Cultural Itinerante, sabedores de que o projeto das hortas verticais, em articulação com a compostagem termofílica da Revolução dos Baldinhos, necessitaria do cultivo de sementes e mudas, criaram ações que desencadearam oficinas de cerâmica, para modelagem de sementeiras e vasos, além da construção de um forno cerâmico (Figura 1).

No entanto, para além da implantação das hortas verticais, o coletivo Geodésica Cultural Itinerante estava comprometido com o processo não-hierarquizado de trocas de saberes, consciente de que é justamente nas ranhuras dos encontros marcados pelos desejos de interação e pelo respeito do saber que do outro emana que as práticas de arte colaborativa encontram seu melhor momento.

Na medida em que o coletivo adentrava o projeto Revolução dos Baldinhos e a própria comunidade, seus membros tomavam consciência de possibilidades de interação localizadas muito além de ações previstas inicialmente, como a oficina de cerâmica e a construção de um forno. A partir dessa perspectiva, os/as artistas do coletivo Geodésica Cultural Itinerante diversificaram suas ações e projetos junto à comunidade do bairro e à Revolução dos Baldinhos, de maneira a ajudar a elevar o nível de conscientização dos moradores da região quanto aos riscos de acúmulo desordenado de lixo orgânico. Para tanto, criaram histórias em quadrinhos, vídeos para exibição em creches e escolas da comunidade, além de “cortejos animados [...] que, de uma forma performática e improvisada junto com as crianças da comunidade, conduzem animadamente os carrinhos da Revolução transportando as hortas verticais para serem instaladas nas ruas e calçadas da Chico Mendes” (KINCELER et al., 2015, p. 124) (Figuras 2 e 3).

29 O projeto contou com o apoio do Cepagro - Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo.

30 “O bairro Monte Cristo - Chico Mendes é formado por nove comunidades que perfazem um total de quase trinta mil habitantes”, de acordo com informações contidas em KINCELER et al., 2015, p. 117.



Figuras 2 e 3 - Geodésica Cultural Itinerante, Revolução do Baldinhos (história em quadrinhos e cortejo), 2012, Florianópolis, Santa Catarina. Fotos: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima.

Passados alguns anos desde a participação do coletivo Geodésica Cultural Itinerante, a Revolução dos Baldinhos continua ativa e atuante tanto na comunidade que lhe deu origem, em Florianópolis, quanto em transbordamentos nos quais saberes gerados no projeto são disseminados em outras comunidades, como é o caso do Conjunto Habitacional Carandá, localizado em Sorocaba, estado de São Paulo, empreendimento do programa de habitação do governo federal Minha Casa, Minha Vida com mais de 2.500 apartamentos.

Igualmente importante é a constatação de que a passagem do coletivo Geodésica Cultural Itinerante no bairro de Monte Cristo - Chico Mendes deixou marcas naquela comunidade, marcas que foram levadas adiante no conjunto habitacional de Sorocaba, quando crianças e adolescentes participaram do projeto com a decoração das composteiras criadas com caixas d'água, que passariam a receber os resíduos orgânicos gerados pelas famílias do Conjunto Habitacional Carandá. Embora uma manifestação muito simples de prática artística, a ação se transformou em um dispositivo de convergência, motivação e participação, indispensáveis ao desenvolvimento do projeto de compostagem.



Figura 4 - Revolução dos Baldinhos / Cepagro, Ação de gestão comunitária de resíduos orgânicos, Sorocaba, São Paulo, fevereiro de 2019. Fonte: <https://cepagroagroecologia.wordpress.com/2019/02/12/cepagro-e-revolucao-dos-baldinhos-reaplicam-gestao-comunitaria-de-residuos-organicos/>

Para finalizarmos essas reflexões, é nosso entendimento de que a Geodésica Cultural Itinerante tem desenvolvido ações que se dão na contramão de algumas práticas de arte preconizadas como sendo socialmente engajadas (“socially engaged art”), que parecem, muitas vezes, ter como objetivos e fim a esperada apropriação pelo sistema institucional da arte. Os/as artistas do Geodésica

Cultural Itinerante (e outros), em sua oposição às práticas e às normas do sistema, se aproximam da afirmação de Marc James Léger de que parte da produção de arte contemporânea deveria adotar a denominação de “arte socialmente enfurecida” (LÉGER, 2015, p. 3) (tradução nossa)³¹, na medida em que evitam processos de conciliação com um sistema reconhecidamente perverso.

Em suas práticas e ações, os/as artistas do Geodésica Cultural Itinerante parecem não ter dificuldade em absorver a lateralidade que a permanência em uma cidade não central no sistema de arte brasileiro – Florianópolis – lhes garante. Lá, desenvolvem seus projetos ao sabor de seus desejos e de suas necessidades, sem tentar enfrentar a luta contra uma invisibilidade anunciada à qual suas atividades parecem “condenadas”, diante dos processos de homologação do sistema de arte no Brasil.

Em práticas que raramente resultam em objetos e que, ao contrário, são consumidas em seus processos performativos, as atividades da Geodésica Cultural Itinerante tendem igualmente a obscurecer qualquer tentativa de realce para as autorias, acentuando o caráter crítico e comunitário de seus projetos e ações em oposição às demandas avassaladoras do capitalismo global que se impõem a todas as instâncias da vida social contemporânea.

31 No original: [...] socially enraged art (LÉGER, 2015, p. 3).

Referências

BACA, J. F. Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society. In: LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, p. 131-138.

BISHOP, C. The Social Turn Collaboration and Its Discontents. **Artforum**, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GRAY, C. **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**. Nova York: Harry N. Abrams: 1970 [1962].

JACOB, M. J. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, p. 50-59.

KINCELER, J. L. *et al.* O Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos: a horta vertical como plataforma de saberes e desejos compartilhados em arte colaborativa. In: CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (Org.). **Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea**. Vitória: PROEX/UFES, 2015, pp. 113-129.

HEARTNEY, E. The Dematerialization of Public Art. In: HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition: American Culture at the Crossroads**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 1997, p. 206-218.

LACY, S. (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

LÉGER, M. J. Beyond Socially Enraged Art. **Commonist Aesthetics**, out. 2015. Disponível em onlineopen.org. Acesso em 27 abr. 2019.

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

NOCHLIN, L. The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880. In: NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**. Nova York: Harper & Row, 1989.

OLIVEIRA, L. S. de. **inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos** (Coleção Mosaico). Niterói: Editora da UFF, 2012.

OLIVEIRA, L. S. de. O verso do artista no reverso do mundo. **Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, pp. 62-72, maio 2014.

WODICZKO, K. The Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present. **Third Text**, v. 28, n. 2, p. 111-122, 2014.

Sobre o(a) autor(a)

Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos. cursou Mestrado em Arte na Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e graduação em Artes Visuais (pintura) na EBA-UFRJ (1978). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), do qual foi o coordenador no período de 2008 a 2013. É o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF). É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina (GEAP-Latinoamérica) e líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Democracia. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

Como Citar

Oliveira, Luiz Sérgio de. (2020). O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 111-127, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55495>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.