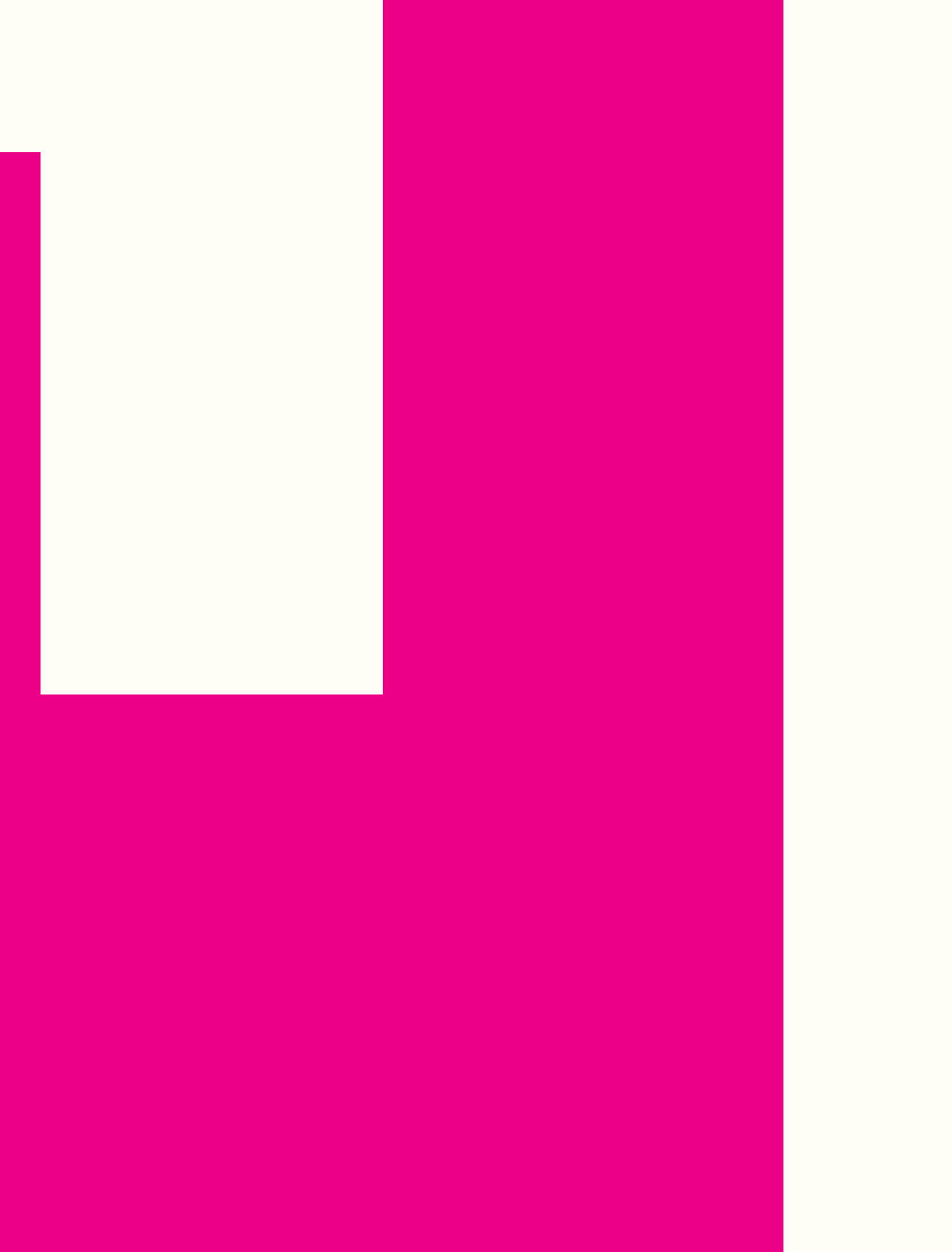
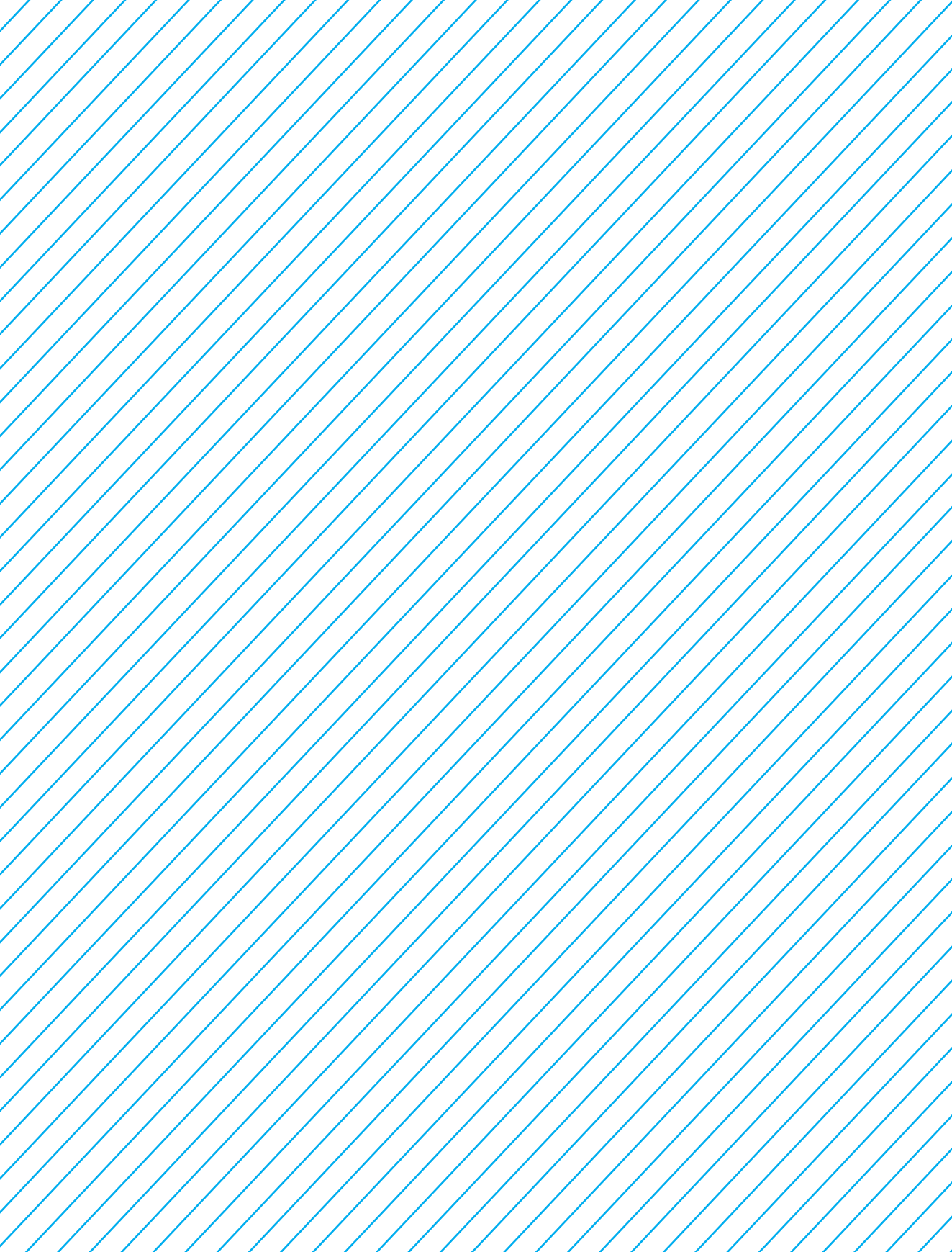


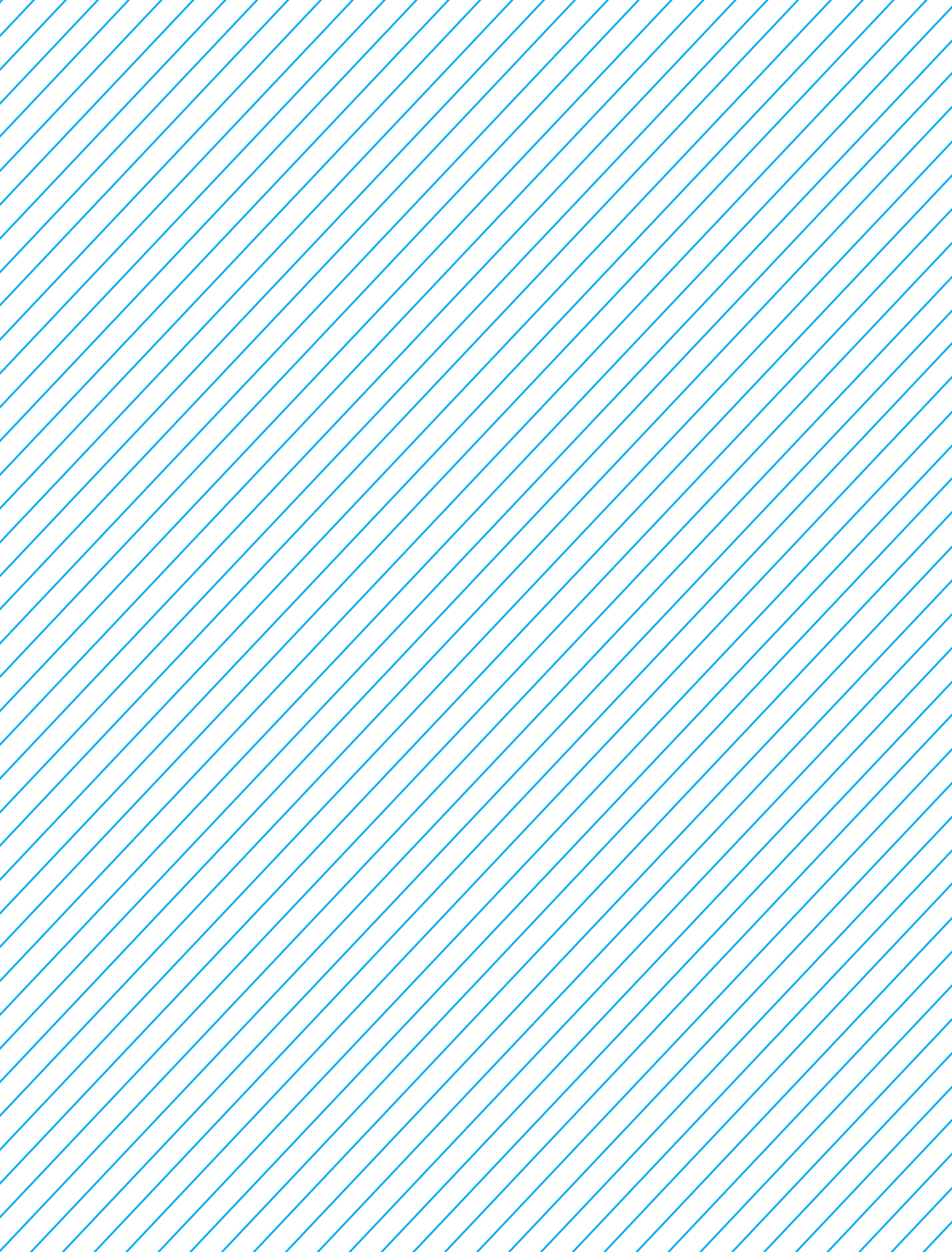
**ARTE PARA UMA
CIDADE SENSÍVEL**

**ART FOR A
SENSITIVE CITY**

BRÍGIDA CAMPBELL







ARTE PARA UMA
CIDADE SENSÍVEL

ART FOR A SENSITIVE CITY

BRÍGIDA CAMPBELL





Receba esta e outras publicações. Curta
www.facebook.com/invisiveisproducoes
invisiveisproducoes@gmail.com

> **Invisíveis Produções** é um centro de criação, ação e reflexão que trabalha na intersecção entre arte e política. A Invisíveis Produções opera de forma autônoma, transversal e horizontal. Autônoma na maneira de movimentar-se, criando diferentes diagramas e vínculos institucionais sustentando sua independência de pensamento. Transversal na maneira de coletar e reunir uma reserva crítica de vozes dissonantes. Horizontal na forma de produzir e compartilhar livremente o conhecimento em livros, filmes e projetos culturais.

> Conheça e baixe nossas publicações em issuu.com/invisiveisproducoes
> Para contato escreva para invisiveisproducoes@gmail.com

> **Invisíveis Produções** is a center for creation, action and reflection that works at the intersection between art and politics. Invisíveis Produções operates autonomously, transversally and horizontally. It is autonomous in the way it moves, creating different diagrams and institutional ties keeping their independence of thought. Transversal in the way it collects and assembles a critical reserve of dissonant voices. Horizontal in the form it produce and freely share knowledge in books, films and cultural projects.

> Discover and download our publications in issuu.com/invisiveisproducoes
> For Contact, write to invisiveisproducoes@gmail.com



Atribuição-Usa não-comercial 3.0 Brasil
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/

Este livro pode ser utilizado, copiado, distribuído, exibido ou reproduzido em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os autores e a fonte.

© Todos os direitos reservados aos autores das imagens.

Para Bruno.

o artista não mais como
um criador para a contemplação,
mas sim um motivador
para a criação.

Hélio Oiticica

the artist not as a creator for
contemplation, but a
motivator for creation.

Hélio Oiticica

APRESENTAÇÃO 08

INTRODUCTION 12

OCUPAR, AFETAR E
COCRIAR UM ESPAÇO
URBANO SENSÍVEL 16

OCCUPY, AFFECT AND
CO-CREATE AN URBAN
SENSITIVE SPACE 32

TERRITÓRIOS ENTRE
PÚBLICO E PRIVADO 49
TERRITORIES BETWEEN
PUBLIC AND PRIVATE

DIÁLOGO: VERA PALLAMIN 54
DIALOGUE: VERA PALLAMIN 60

PERNOITE 66
LOTES VAGOS 70
LEILÃO DE ARTE
PIOLHO NABABO 1,99 74
VECANA 78
CAMPANHA NÃO ELEITORAL 82
COZINHAS TEMPORÁRIAS 86
SERVIÇOS GERAIS 90

TEMPO E TEMPORALIDADE 95
NA CIDADE
TIME AND TEMPORALITY
IN THE CITY

DIÁLOGO: CÁSSIO HISSA 100
DIALOGUE: CÁSSIO HISSA 116

PERCA TEMPO 132
QG DO GIA 136
ADOTE UM JARDIM 140
ALAGAMENTO 144
O LEVANTE 148
MÚSICA PARA SAIR DA BOLHA 152

PALAVRA E IMAGEM NA CIDADE **157**
WORD AND IMAGE IN THE CITY

PERFORMATIVIDADE **224**
URBANA E VIOLÊNCIA
ESPACIAL
URBAN PERFORMATIVITY
AND SPATIAL VIOLENCE

ARTE E ATIVISMO **257**
ART AND ACTIVISM

DIÁLOGO: MARISA FLÓRIDO **162**
DIALOGUE: MARISA FLÓRIDO **174**

DIÁLOGO: RENATA MARQUEZ **228**
DIALOGUE: RENATA MARQUEZ **234**

DIÁLOGO: MARIA MELENDI **266**
DIALOGUE: MARIA MELENDI **272**

PIRATÃO **186**
4 GRAUS **190**
SUAVECICLO **194**
A VERDADE DAS COISAS **198**
INTERVENÇÕES - TRANSVERSO **202**
PAREDES PINTURAS **206**
CRAS DO MICÉLIO **210**
PROJETO CICLOCOR **214**
EU AMO CAMELÔ **218**

GRUPO EMPREZA **240**
ROSA PÚRPURA **244**
GUERRA É GUERRA **248**
NOTÍCIAS DE AMÉRICA **252**

CIDADÃO COMUM **278**
ÔNIBUS INCENDIADO/
BALA PERDIDA **282**
PROJETAÇÃO **286**
ÔNIBUS TARIFA ZERO **290**
BANDEIRAS **294**

GLOSSÁRIO **299**
THESAURUS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **310**
REFERENCES

APRESENTAÇÃO



10

11

Desde o início dos meus estudos em arte, eu já sentia que queria fazer algo além de expor meus trabalhos em galerias. Não me parecia estimulante repetir mais uma vez essa fórmula. Logo no começo do curso, houve encontros com outros amigos igualmente inquietos que tinham, como eu, vontade de expandir o seu fazer para outros espaços. O trabalho coletivo apresentou-se logo como uma possibilidade rica de produção de arte, que abria canais múltiplos e interessantes. No lugar da pseudoneutralidade das galerias, partimos para algo oposto: suja, barulhenta, confusa, cansativa, a rua nos parecia mais estimulante.

Formamos um coletivo, inicialmente “GRUPO” e depois “Poro”. Pensávamos os trabalhos como pequenas frestas para o respiro cotidiano. Na medida em que esse coletivo ganhava força, nos envolvemos com outros artistas e coletivos que estavam interessados nas mesmas coisas. Essas redes formadas no início dos anos 2000 se configuravam como espaços ricos de trocas entre realizadores de diversas áreas do trabalho criativo. A internet estava se popularizando no Brasil, o que facilitava muito a comunicação e os intercâmbios, e todos estavam interessados em conhecer as experiências dos outros, em diferentes regiões do país. Nesse percurso, a arte também ia ganhando outros sentidos, alargando-se e ocupando o espaço público. A cidade foi, desde o começo, o espaço onde as ações e os desejos de criação ganhavam força e forma – ela parecia ampliar o potencial político e rebelde da arte, fortalecendo o aspecto de liberdade da produção. O trabalho artístico era naturalmente inspirado por novos e diferentes impulsos estéticos e éticos.

Nesse trabalho articulado entre coletivos, grupos e espaços independentes, foi possível perceber a construção de uma rede e de um circuito que acontecia de forma paralela – ou de alguma maneira autônoma – ao circuito oficial da arte. Esse movimento era também estimulante, pois apontava para uma reivindicação comum: a ocupação do espaço público, a retomada e o uso livre desse espaço para a arte. A produção artística deveria estar em toda parte e não apenas nos espaços pré-definidos. E a cidade, como espaço polifônico, sempre esteve a completar as obras como páginas escritas cheias de interferências e abertas a todo tipo de invenção.

Esta publicação nasce do desejo de reunir um pouco da produção que começou no início dos anos 2000 e vem se transformando e ganhando força nos últimos anos, a partir das transformações urbanas pelas quais as cidades brasileiras têm passado. Como a cidade é polifônica, para fazer este livro, meu primeiro exercício foi escutar diversos agentes envolvidos na produção de arte na cidade contemporânea – artistas, produtores, pesquisadores, professores, designers – para compreender os interesses e as dinâmicas próprias desse tipo de trabalho.

Esta é, portanto, uma obra polifônica, em que as diferentes vozes ouvidas reproduzem um pouco do pensamento existente em torno dessa forma de criação. Se a cidade é o espaço de encontro, mas também de conflito, muitas vezes suas vozes podem ser dissonantes. O tema da cidade e da arte tem múltiplas entradas, sendo difícil ver uma linha única. São leituras diversas, que se multiplicam, como um grande coro formado por diferentes vozes que falam ao mesmo tempo, diversas entradas, linhas de força, pessoas trabalhando. Tudo isso somado conduz a uma forte energia criativa, que produz a diversidade de coisas que constitui a cidade.

Este livro traz uma pequena amostra de obras de arte que tomam o espaço público brasileiro como espaço de produção. Ele não pretende abranger a totalidade das obras, pois essa seria uma pesquisa quase infinita (visto que a cada dia surgem novos artistas e novas obras são construídas), mas sim, representa uma amostra da produção em diversas partes do Brasil, um breve panorama do cenário atual. Além disso, esta publicação traz uma contextualização da produção recente, apontando para o relacionamento entre a arte e a produção do espaço nas cidades brasileiras. A intenção foi buscar, nesse tipo de produção artística, a parcela política e utópica desta geração e reunir uma parte da produção de arte brasileira que acontece nos espaços públicos das cidades, produzindo debates e criando ambientes para a arte. Dessa forma, foram escolhidas produções a partir do ano 2000 e os artistas e grupos que ainda estão em atuação foram privilegiados.

Analisando os processos criativos dos artistas, podemos entrar em contato com a forma como cada um entende e percebe o espaço público. O processo criativo é algo riquíssimo, fascinante e lúdico e pode nos levar a caminhos desconhecidos, assim como nos fazer perceber como as coisas são e o que podemos mudar. É possível entender também como a dinâmica das diferentes realidades sociais está impressa nas obras, como os contextos específicos modificam a realidade dos trabalhos produzidos e suas formas de circulação e fruição.

O livro traz também diálogos com os professores e pesquisadores Cássio Hissa, Maria Angélica Melendi, Marisa Flório, Vera Pallamin e Renata Marquez, que constituem um grupo de referência para mim. Suas produções são uma importante fonte de pesquisa e de inspiração, uma vez que a diversidade de pontos de vista e abordagens constitui um interessante acervo de possibilidades e potências para se ampliar, crítica e poeticamente, a percepção da arte no

mundo contemporâneo. Essas conversas levam a arte para outros campos, outros lugares, e vejo aí uma potência da arte que é “sair dela”. Para mim, é papel fundamental da arte nos levar a tocar em diferentes assuntos, esferas, áreas do conhecimento, percepções sensíveis, fora e dentro do trabalho de arte, num trânsito rico em possibilidades, que conduzem à criação de ambientes criativos e à experimentação de novos imaginários.

Os textos foram organizados a partir do ponto de vista de uma artista e professora. O que me interessa, portanto, é estudar a dimensão crítica e poética dos processos criativos, muito mais do que fazer a crítica das obras. Tentei organizar os trabalhos apresentados de acordo com as linhas de força que identifiquei como sendo mais presentes nos processos de produção de cada artista. Obviamente não são caixas fechadas, pelo contrário, podem ser lidos de várias formas, e são atravessados por diversos sentidos e processos.

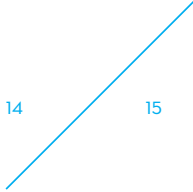
O livro traz ainda um glossário com termos usados nos textos. A intenção é produzir uma linha de conceitos, abrangendo práticas e ideias libertadoras e transformadoras, levando-se em consideração o desejo de que esses conceitos possam ser incorporados ao nosso cotidiano.

Por fim, agradeço à Funarte e ao Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG, pela oportunidade de desenvolver este trabalho. Espero que ele sirva de inspiração e fonte de pesquisa para diversas pessoas, que, como eu, desejam a transformação do espaço público e a ampliação dos sentidos da arte para a construção de cidades mais poeticamente construídas. Boa leitura e bom olhar!

INTRODUCTION



14



15

Since the beginning of my art studies, I felt I wanted to do something other than just expose my work in galleries. It did not seem stimulating to repeat that formula once again. Early in the course, there were meetings with other equally restless friends who had, like me, wanted to expand their own space in order to create other spaces. Collective work soon presented itself as a rich possibility of art production, which opened multiple and interesting channels. Instead of the pseudo neutrality of the galleries, we set off for something opposite: loud, confusing, exhausting, the street seemed to be more stimulating.

We formed a collective, initially “GROUP” and then “Poro”. These project were seen by us as small openings for daily breathing. To the extent that this collective gained strength, we engaged with other artists and collectives that were interested in the same things. These networks formed in the early 2000s were set as rich exchange spaces between creators from various fields of the creative work. The internet was becoming popular in Brazil, which greatly facilitated communication and exchanges, and everyone was interested in learning about the experiences of others, in different regions of the country. Along the way, art was also gaining other directions, widening and occupying the public space. The city was, from the beginning, the space where the creation-based actions and desires gained strength and shape – it seemed to broaden the political and rebellious potential of art, strengthening the freedom of the aspect of production. The artwork was naturally inspired by new and different aesthetic and ethical impulses.

In this work articulated among collectives, groups and independent spaces, it was possible to see the construction of a network and a circuit that occurred in parallel – or somehow autonomously – to the official art circuit.

This movement was also exciting because it pointed to a common claim: the occupation of public space, resumption and free use of that space for art. The artistic production should be everywhere and not just in predefined areas. And the city, as a polyphonic space, has always completed the works as written pages full of interference and open to all kinds of invention.

This publication is born from the desire to bring together some of the production that began in the early 2000s and has been transforming and gaining momentum in recent years, through the urban transformations that Brazilian cities have been experiencing. As the city is polyphonic, in order to make this book my first exercise was listening to various actors involved in the production of art in the contemporary city - artists, producers, researchers, professors, designers - in order to understand the interests and the very dynamics of this type of work.

This is therefore a polyphonic piece, in which the different voices heard reproduce a little of the thoughts existing around this form of creation. If the city is the place for meetings, but also for conflict, many times the voices can be dissonant. The theme of the city and the art has multiple entries, and it is difficult to see a single line. There are several readings, which are multiplying like a big chorus of different voices speaking at the same time, several inputs, power lines, people working. It all adds up leading to a strong creative energy that produces the diversity of things that constitute the city.

This book provides a small sample of works of art that take the Brazilian public space as production space. It is not intended to cover all works, because that would be an almost endless research (since every day brings new artists and new works are constructed), but rather, it is a sample of the production in

various parts of Brazil, a brief overview of the current scenario. In addition, this publication provides a contextualization of recent production, pointing to the relationship between art and the production of space in Brazilian cities. The intention was to look for the political and utopian portion of this generation in this type of artistic production, and gather a part of the Brazilian art production that takes place in the public spaces of cities, producing debates and creating environments for art. Thus, productions were chosen from the year 2000 and the artists and groups that are still active were privileged.

Analyzing the creative processes of artists, we can get in touch with how each understands and notices the public space. The creative process is something very rich, glamorous and playful and can lead us to unknown paths, and make us realize how things are and what we can change. It is also possible to understand how the dynamics of different social realities are emprinted in the works, how the specific contexts change the reality of the works produced and their forms of circulation and fruition.

The book also brings dialogues with professors and researchers Cássio Hissa, Maria Angélica Melendi, Marisa Flórido, Vera Pallamin and Renata Marquez, who constitute a personal reference group. Their productions are a major source of research and inspiration, since the diversity of views and approaches is an interesting collection of possibilities and powers to expand, critically and poetically, the perception of art in the contemporary world. These conversations take the art to other fields, other places, and there I see the power of art that is “to

get out of itself". For me, it is the essential role of art to take us to reach different subjects, spheres, fields of knowledge, sensitive perceptions, outside and inside the work of art, in a transit that is rich in possibilities, leading to the creation of creative environments and experimentation of a new imaginary.

The texts were organized from the point of view of an artist and professor. What interests me, therefore, is to study the critical and poetic dimension of the creative process, much more than to criticize the works. I tried to organize the work presented in accordance with the power lines that I have identified as being more present in each artist's production processes. Obviously this boxes are not closed, instead, they can be read in various ways, and are traversed by several senses and processes.

The book also contains a glossary (Thesaurus) of terms used in the texts. The intention is to produce a range of concepts, covering practices and liberating and transformative ideas, taking into consideration the desire that these concepts can be incorporated into our daily lives.

Finally, I thank Funarte and the Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG [Department of Design in the School of Fine Arts of UFMG] for the opportunity to develop this work. I hope it will inspire and become a source for research for many people who, like me, want the transformation of public space and the expansion of the artistic directions to build cities that are more poetically constructed.

OCUPAR,
AFETAR
E COCRIAR

UM ESPAÇO
URBANO
SENSÍVEL

ARTE E ESPAÇO PÚBLICO

“A ARTE PODE DEIXAR
DE SER UM RELATO
SOBRE AS SENSações
PARA TORNAR-SE UMA
ORGANIZAÇÃO DIRETA
DE SENSações
SUPERIORES.
TRATA-SE DE PRODUZIR
A NÓS MESMOS E
NÃO COISAS QUE NOS
ESCRAVIZAM”

INTERNACIONAL SITUACIONISTA

Um restaurante onde se cozinham plantas cultivadas no quintal, micronarrativas coletadas e espalhadas pela cidade em papéis coloridos, venda de CDs piratas de vídeoarte, desenhos feitos nas paredes de um túnel com um pano úmido, ocupação de lotes vagos, abrigo para moradores de rua, cartazes lambe-lambe com imagens e mensagens, uma caminhada do Brasil até os Estados Unidos... Essas são apenas algumas das inúmeras formas como os artistas vêm ocupando a cidade e os espaços públicos brasileiros com sua arte nos últimos anos.

Sob os mais diversos nomes – intervenção urbana, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, situações... – esses projetos nos apresentam novos paradigmas e apontam para um redesenho das práticas artísticas na contemporaneidade. Ao transporem a exclusividade dos espaços institucionais da arte, como galerias e museus, e sua neutralidade na exibição das obras, revelam outros lugares para a criação e veiculação dos projetos artísticos. As obras de arte realizadas no espaço público dão ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais. Além disso, elas se fundam numa experiência que busca incorporar também o tempo, ou seja, o momento em que a obra acontece. Assim, os processos de trabalho são visivelmente contaminados pelas dinâmicas dos espaços, que passam a completar o sentido das obras.

De alguma maneira, os artistas substituem a concepção da criação da arte como um objeto, ou um bem mercadológico, por uma concepção da criação como forma relacional. Ainda que não possamos negar, contudo, a inserção dessas obras no mercado de arte (vide, por exemplo, a inserção do grafite, a princípio uma arte transgressora, nos mercados cada vez mais vorazes, e o interesse das galerias por esse tipo de trabalho). Através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o “estar no mundo” e, muitas vezes, o trabalho artístico desloca o senso comum em

relação à própria arte. Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos.

Ao adotar esses espaços da vida cotidiana, os artistas e suas obras apresentam desejos utópicos de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A cidade aqui é vista como um lugar de fluxo, de movimento, de relações coletivas, e de sobreposições de questões históricas e políticas. Nesse sentido, os “espaços públicos” podem designar não apenas as estruturas físicas das cidades, como ruas, praças, parques e prédios (embora muitas vezes a obra precise dessas estruturas para acontecer), mas também espaços desmaterializados onde ocorrem debates e acontecimentos públicos como, por exemplo, a internet, os livros, o rádio, a TV e a propaganda. Com a ampliação do conceito de espaço público gerado pelos avanços tecnológicos dos aparatos de comunicação, pode-se dizer que o debate público torna-se muitas vezes desterritorializado. As redes de comunicação, as redes sociais, a internet, podem então ser compreendidas como um “espaço público expandido”, onde o debate se dá de modo orgânico e descentralizado.

COLETIVOS, REDES E CIRCUITOS

Além das ruas, os artistas também vão ocupar e se utilizar dos meios eletrônicos. A expansão do acesso à internet no Brasil favoreceu muito a criação em rede. Conectados, muitos jovens puderam entrar em contato com as produções que vinham de várias partes do Brasil e do mundo. Esse esquema descentralizado de veiculação e circulação das informações ajudou a promover a criação de redes de artistas e, ao mesmo tempo, redes de coletivos que trocavam informações por meio de listas de e-mails e blogs. Era, ainda, uma forma de romper com uma circulação muito focada no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, dando voz a artistas de várias partes do Brasil, inclusive as mais remotas.

Nesse mesmo momento, início dos anos 2000, há ainda no país a discussão em torno do software livre e da inclusão digital, fomentada por projetos criados pelo governo federal, como os Pontos de Cultura, o Cultura Livre e o Cultura Digital. Uma das principais lutas nesse período era pelo “compartilhamento do conhecimento”, por meio do *copyleft*, conceito que permite a reprodução e a distribuição de obras, desde que essas continuem livres. Foi o primeiro passo para que o debate avançasse para a criação do *Creative Commons*, iniciativa que prevê a cessão de licenças gratuitas de uso das obras, na qual o autor pode escolher se o seu trabalho é totalmente aberto a intervenções, se pode apenas circular, se pode ser reproduzido sem fins lucrativos, entre outras possibilidades. Em meio a esse debate, surgem ainda os fóruns de discussão

sobre mídia tática, estratégia que abrange novas formas de intervenção nas mídias tradicionais – impressos, TV, rádio, vídeo, websites e os demais tipos de mídia eletrônica –, a fim de incluir mensagens críticas em um sistema marcado pelo controle poderoso das corporações.

Nesse contexto, foi marcante, dentro do sistema da arte, o surgimento de diferentes coletivos de artistas, que se disseminaram por todo o Brasil, ocupando as ruas, mesclando arte e ativismo político, articulando-se com movimentos sociais (como movimentos de ocupação urbana e rural, ativismo de mídia, entre outros). As práticas e linguagens artísticas que emergem dessas misturas e conexões passam a ter uma atitude reflexiva e ativa diante dos problemas sociais, e também sobre aspectos sensíveis e materiais da configuração da vida nas cidades.

As práticas são fortemente marcadas pela cultura do DIY (*do it yourself* - faça você mesmo) e os coletivos passam a criar de forma conjunta ações de intervenção e debates. Podemos apontar, como exemplos, o C.O.R.O Coletivo, uma rede de grupos do mundo todo, e os festivais de mídia e de intervenção urbana, como a Semana EIA de Imersão Ambiental, o Festival ReverberAções e o Festival Submidialogia.

No caso da Semana de Imersão Ambiental, realizada anualmente pelo grupo EIA, reúnem-se projetos de intervenção urbana de todo o Brasil a serem realizados na cidade de São Paulo: “a ideia é transformar e aprofundar a relação com a cidade e transformar o espaço público num laboratório de vivências sócio-políticas e ambientais”. Vários projetos como esse também se organizaram pelo Brasil, como o Salão de Maio, em Salvador, o Multiplicidade, em Vitória, entre tantos outros. As iniciativas sempre envolviam a realização de obras por outras pessoas. Ou ainda os artistas viajavam até as cidades para realizar os trabalhos, ficando hospedados nas casas dos realizadores ou de amigos. Era na improvisação que tudo acontecia e desses encontros nasceram férteis projetos e experiências.

Quem participou desses eventos ficou fortemente marcado por essa forma de fazer arte coletiva. Nesses espaços de produção, a autoria se dissolvia e era possível experimentar a produção de uma arte mais livre. A ocupação dos espaços públicos gerou ânimo e empoderamento para alguns artistas criarem intervenções em suas cidades. Uma forte sensação de liberdade passou a potencializar a criação de novos circuitos para a arte. Um circuito paralelo e independente do mercado, feito a partir da apropriação e da colaboração entre pessoas do Brasil, e também do mundo todo. Cartazes, por exemplo, eram enviados por um artista, via correio, a grupos de todo o Brasil que os colavam na rua. Ações como essa possibilitavam que os trabalhos circulassem por lugares e entre pessoas que o artista nem conhecia, gerando uma grande abrangência de suas obras. Exposições portáteis “viajavam” pelo cor-

reio, mostras de vídeos aconteciam nas universidades, trabalhos propositivos eram realizados por terceiros... De lá para cá, muitos coletivos se desfizeram e muitos outros surgiram. Porém, as práticas continuam com a mesma intensidade no improviso e no desejo de transformação do espaço e do tempo. A ação coletiva marca fortemente o trabalho realizado nos espaços públicos. Coletivamente é possível produzir situações e obras que individualmente seria bem mais difícil de realizar. Além disso, há uma colaboração entre os integrantes que faz com que cada um traga as suas habilidades para o conjunto, ou seja, cada um contribui com o que sabe fazer melhor. Quando se trabalha no coletivo, amplia-se a potência de se trabalhar em rede. A produção coletiva no Brasil poderia assim ser entendida como um grande rizoma que se espalha por seu território.

ARTE E POLÍTICA

Esta arte naturalmente urbana e pública produzida pelos artistas, ou pelos coletivos, traz em si uma forte carga política, por ocupar espaços fora dos campos institucionalizados da arte e tocar as realidades sociais de perto. Como afirmou o geógrafo Milton Santos, “quando a sociedade age sobre o espaço, não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados”. Para ele, a atuação da sociedade “anima” a paisagem conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. Altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento. Isto é, formula uma “inserção” na paisagem que acaba por originar o espaço – a síntese, “sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais”.

Assim, podemos pensar que a arte desenvolve um programa político na cidade, quando atua diretamente em seu espaço simbólico e imagético, gerando novas formas de percepção do cotidiano. Não cabe aqui pensar a política na arte apenas no sentido de “arte engajada”, envolvida com os movimentos sociais, pois não se trata apenas de utilizar o fazer artístico como instrumento de política. Como escreve Jacques Rancière, há uma gênese estética que a arte compartilha com a política: ambas intervêm na partilha que fazemos do nosso mundo sensível. Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou dela estão excluídos.

Esta arte contemporânea, coletiva e urbana, e que se realiza no espaço público, diferentemente das vanguardas artísticas modernas, ou ainda da arte produzida no período de ditadura no Brasil, não possui a presença de uma luta única, uma filiação partidária ou a sindicatos. O crítico de arte Fernando Cochiaralle aponta que: “Se o caráter político da arte nos anos 60 e 70 decorria do fato de que todas as formas de oposição atingiam um alvo comum que as

unificava numa única e grande luta, atualmente elas se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo).

A política realizada por esses artistas e coletivos, nas cidades, pode ser melhor entendida como “micropolítica”. O que está em jogo aqui são pequenas lutas fragmentadas, rizomáticas e móveis, que se modificam em diferentes contextos e lugares. A micropolítica (em oposição à macropolítica: as políticas estatais, normativas e de ação massificadora) trata de um campo de poder que é invisível e abrange o contexto político de cada ação e cada ato singular de produção de realidades. É uma atitude focada em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo aquilo que nos afeta no dia a dia e nos organiza como sociedade. Trata-se de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos. As artes são pensadas como micropolíticas produtoras de subjetividades e de realidades possíveis e espaciais.

Ao misturarem arte, política, vida, teoria, afeto, público, privado, entre outras dimensões, essas ações possíveis alimentam um caráter de indefinição da arte contemporânea. Nesse lugar de mistura, a arte abre espaço para abranger algo não falado, não verbal, tensionando as fronteiras da sensibilidade. Assim, resiste à categorização e às classificações geradas dentro do discurso teórico-crítico. Para Jacques Racière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. A arte pode assim gerar regimes de dissenso, situações que desestabilizam as formas de sensibilidade e percepção, reconfigurando-as em situações abertas em que há liberdade para a produção de sentido, criando novos regimes de interpretação. “O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou um habitus. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiências”.

REVOLUÇÃO COTIDIANA

O que está em jogo no momento político atual é a fragmentação das formas de se produzir e entender o campo político, uma vez que o capitalismo contemporâneo adentrou nas formas mais sutis e delicadas da produção de subjetividade. Os militantes deste tempo pretendem mostrar como as raízes da dominação estão fragmentadas nas formas de vida que criamos e consumimos. As lutas pelas macroestruturas existem e são também negociadas. No entanto, as pequenas atitudes e as formas cotidianas de se relacionar com o mundo passam a ocupar o centro da cena.

O poder está assim espalhado em todas as atividades cotidianas, deixando de ser pensado apenas em termos de opressão e exclusão. Pelo contrário. O

poder passa a estar presente em todas as relações e assim também é a política. A “microfísica do poder”, como definia o filósofo Michel Foucault, é o poder que atua no cotidiano, enquanto relação. Para ele, o poder é produtor, antes de repressor; produz maneiras de viver, produz realidades.

O que os artistas que atuam na esfera pública buscam muitas vezes é ativar esse poder presente nas relações e nas pequenas ações, desestabilizando-o, em pequenas, e às vezes singelas, utopias de transformação do comum, no sentido da transformação da realidade a sua volta e do tencionamento das redes de poder geradoras de realidades.

Muitos artistas em diversas épocas tentaram tocar o cotidiano de forma sensível. A Internacional Situacionista é um bom exemplo de um grupo que acreditava que a transformação cotidiana viria a partir de práticas libertárias no espaço público. A cidade era para eles era um grande laboratório de novas formas de viver. Para isso criaram o “Urbanismo Unitário”, em oposição ao urbanismo moderno: a cidade situacionista seria uma cidade para uma vivência lúdica do espaço. Eles queriam provocar uma revolução e acreditavam que a arquitetura e o ambiente urbano eram ferramentas contra a alienação e a passividade da sociedade.

É no cotidiano que as formas de percepção sensível se incorporam e ganham força social, do individual ao coletivo. Na maneira como vivemos nosso dia a dia, como experimentamos os espaços e as relações a nossa volta. A arte, contra a banalização do cotidiano, pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando-se sobre detalhes poéticos do cotidiano.

CIDADE:



PRODUTORA DE MODOS DE VIDA

“Cidade: rede de lugares de existências, de densidades e de superfícies corpóreas. Lugares de movimento, de pressas, lentidões, pausas, asfixias e paralisias. Redes de encontros e territórios de desencontros. Lugares de vazios, desertos, sertões. Espaços do conhecimento, saberes e sabores. Territórios da razão. Lugares de afeto, de vivências, de experiências. Espaços de limites, de fronteiras e sobrevoos, de todas as espécies, que fazem ver o que do terreno é invisível. Lugares de perguntas e territórios de respostas. Territórios de fortes questões e de frágeis respostas provisórias. Lugares de derrotas sobre as quais não se fala: derrotas invisíveis. Lugares de expressão, de ação. Territórios de conquistas de poucos, quando muitos experimentam esquecimentos e fracassos. Cidade para poucos e de muitos. Moderna cidade, metrópole, globalizada cidade feita de teoria do planejamento e de prática política excludente. Cidade, também, de práticas de todas as espécies que fazem a existência e o existir na cidade e nos lugares da cidade; nas cidades da cidade. Espaços de técnica e de arte. Territórios de saberes desqualificados que, por sua vez, fazem a vida que, também, ignora a ciência. Saberes de arte. Arte de viver e de sobreviver. Arte de dar vida aos corpos de todas as espécies. Corpos-paisagem, lugares-cotidianos, territórios de possibilidades e significâncias.”

Cássio Hissa e Carla Wstane

CIDADE: ESPAÇO DE TRÂNSITO E MOBILIDADE

São várias as cidades dentro da cidade, com diferentes nuances, possibilidades e impossibilidades. Como habitantes, nos deparamos cotidianamente com a intensidade dessa convivência entre as inúmeras realidades sobrepostas em nosso campo de visão. Movimentos distintos, trânsitos sobrepostos, deslocamentos diversos que marcam a experiência dos sujeitos, homens e mulheres, ocupantes e realizadores das cidades, que em passeios pelo espaço urbano absorvem todo tipo de sonoridades, melodias, odores, e que, muitas vezes, retornam para as obras de arte como matéria intensa advinda de sua vivência ou prática.

Expericiamos as diferentes cidades da cidade enquanto nos deslocamos: a cidade da velocidade, a cidade vista a pé, a cidade vista da janela do ônibus, a cidade espetáculo, a cidade favela, a cidade bairro. Andar pela cidade, atitude subjetiva e singular, abre um canal incrível de possibilidades de infinitas transgressões. Através do ato de caminhar atualizamos e reinventamos o espaço urbano em nosso cotidiano. Como um pequeno ato revolucionário que corrrompe, na prática, uma certa ordem instituída. Para muitas pessoas, a experiência nas cidades se dá apenas a partir de seus automóveis. A paranoia da segurança incutiu em nós o medo do desconhecido, o medo da rua, e nos afastou da esfera pública. Andar pela cidade se tornou um ato radical, na medida em que nos colocamos em contato com seu corpo físico e urbano: em movimentos lentos, durante a caminhada, sem rapidez (aceleração) ou orientação, e tão somente pela presença física. A cidade deixa de ser o lugar de trânsito e passa a ser o lugar da experiência: “Habitar uma cidade é experimentar de alguma forma a vizinhança de estranhos. Se saímos à rua, encontramos desconhecidos em grande variedade, gente cuja procedência não conhecemos e que cruzamos em nosso caminho nos espaços públicos e partilhados”.¹

1. CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. In: *Revista Lugar comum*, nº18, p. 91-102. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

Experimentar esse confronto e estar exposto a essa percepção de (des)continuidades e diferenças seria uma prática fundamental para o exercício da vida na cidade. Por isso também proliferam movimentos que buscam retomar os espaços públicos e difundir outras formas de presença e mobilidade, como a bicicleta, por exemplo, cujo uso vem ganhando força a cada dia e, felizmente, mais adeptos.

O predomínio do carro e sua lógica imprimem nos espaços urbanos um estilo de vida que restringe nossa existência ao deslocamento, reduzindo os espaços de convívio e nos afastando da esfera pública e do contato com a própria pele da cidade. Acelera-se assim o tempo na cidade. Os espaços urbanos desenhados no Brasil, em sua maioria, não estimulam ou produzem lugares para o ócio, para os encontros fortuitos, para a produção coletiva e comunitária ou mesmo para a presença da natureza.

Como seria viver em um lugar onde, por exemplo, as formas de produção energéticas, de alimento e de serviços são produzidas de modo comunitário, nos jardins e quintais das casas? Ou imagine haver em cada quarteirão uma horta pública, para uso comum, ou parques em todos os bairros ou escolas geridas pelos pais... enfim, uma série de novas possibilidades de experiências, de um outro modo de vida possível, mais interessante de se vivenciar nos espaços públicos. Infelizmente, porém, as mudanças urbanas introduzidas em grande parte dos municípios brasileiros nos últimos anos vão na contramão da criação de espaços comuns e acabam por potencializar uma experiência individualista de habitar e viver nas cidades. O *shopping center* é um bom exemplo de uma das formas de viver e se divertir no contexto urbano, baseada meramente na lógica do consumo. Um lugar sem janelas, com ar condicionado, com uma atmosfera controlada, cercado de vitrines nas quais se expõem todas as possibilidades de objetos para comprar. Um lugar onde não há pobreza e, sobretudo, há segurança. Nesse contexto, a cultura do medo afasta as pessoas da esfera pública e produz uma cultura baseada na segregação social.

Não é possível pensar a cidade, no entanto, sem levar-se em conta a experiência coletiva. A cidade é o lugar privilegiado para a experiência do comum. Pois, viver na cidade é, necessariamente, viver coletivamente. A cidade não existe sem troca, sem aproximações e sem proximidade: ela cria relações. As ruas não são apenas um lugar de passagem, são também o lugar do encontro. Seja em espaços previamente reservados a isso, como cafês, teatros, praças ou, simplesmente, em encontros fortuitos pelas ruas, o movimento, a mistura, são elementos da vida urbana. Sob sua aparente desordem, constroem uma ordem superior que, às vezes, pode converter a experiência urbana em mero espaço para a mercadoria. Isso acaba por transformar o espaço público em cenário da luta de interesses privados, que exploram e monopolizam a carga simbólica veiculada nas ruas. Em meio às suas diversas possibilidades, a cidade contemporânea é um espaço complexo, dinâmico e em permanente transformação.

ESPAÇOS DA CIDADE

A arquitetura e o urbanismo, mais que estruturas arquitetônicas, criam formas de experiências espaciais, criam lugares. Definem fluxos e modos de ocupação. O modelo de produção do espaço urbano atual incorpora cada vez mais o acúmulo das desigualdades sociais, produzindo processos excludentes. O próprio Estado, com suas instâncias de governo sobre a vida coletiva, incide politicamente na produção do espaço urbano, por meio de formas de centralidade, hierarquização e imposição de sua presença, a partir do controle e da vigilância. Para isso, conta com diferentes aparatos repressivos, que inibem com violência qualquer ação transgressora.

Nos últimos anos, presenciamos uma série de ações nas cidades, cujos desdobramentos vêm transformando os espaços urbanos em lugares de especulação imobiliária, “limpeza urbana” e gentrificação.² A partir do crescimento econômico vivido no Brasil nos últimos anos, aliado à corrupção e aos investimentos internacionais, estamos assistindo a processos de expropriação do espaço público em favor do lucro das grandes empreiteiras.

Esses processos vinham acontecendo já há algum tempo, mas se intensificaram nos últimos quatro anos, em decorrência da Copa do Mundo realizada no Brasil em 2014. A Copa trouxe uma série de investimentos estrangeiros e a flexibilização de leis, voltada para implementação de obras em estruturas viárias e turísticas, assim como instalações para a atividade esportiva. De fato, o que realmente houve foi um grande roubo dos bens comuns, no período que antecedeu o evento. Construção de hotéis, pavimentação de ruas, criação ou reforma de estádios, entrega de recursos e espaços públicos para empresários e empreiteiras lucrarem e criarem novas estruturas e serviços urbanos cuja lógica é a da capitalização de tudo.

Nesse contexto, torna-se latente a percepção de que estamos perdendo praças, parques, rios e espaços de convívio das cidades, favorecendo a construção de grandes avenidas e obras de infraestrutura, especialmente para os carros. Casas históricas são derrubadas e em seu lugar surgem torres enviaçadas, rios são cobertos para dar espaço para mais carros e árvores são cortadas para também abrir novas vias para os automóveis. Além disso, populações inteiras são retiradas violentamente de suas casas, em áreas de

2. A gentrificação é uma das principais estratégias do capitalismo atual, e um inclui o investimento, financeiro muitas vezes é chamado de “requalificação ou revitalização” de áreas esquecidas da cidade. Por meio da especulação imobiliária, transforma lugares para atrair investimentos. Geralmente em áreas pobres ou desvalorizadas, são realizados grandes empreendimentos imobiliários.

interesse especulativo, e os aluguéis aumentam ao ponto de obrigar muitas pessoas a se mudarem de suas residências. Projetos de “revitalização” retiram os vendedores ambulantes das calçadas, deslocam as pessoas em situação de rua e produzem novas arquiteturas em que a estética corrente é a de uma “shoppinização” e espetacularização dos espaços.

Aos poucos, a experiência urbana vai se enfraquecendo, tornando-se cada vez mais monótona e violenta. Ao mesmo tempo, as mudanças na paisagem das cidades também influenciam muito diretamente as práticas artísticas contemporâneas. Essa mesma cidade sem espaço para as pequenas vivências, onde as pessoas e os lugares de convívio vão sendo massacrados pelo poder do capital, gera matéria poética para os artistas e ativistas desenvolverem seus projetos.

Da mesma maneira que existem diversas frentes de especulação privada dos espaços públicos, emergem também uma série de projetos e iniciativas realizadas para ocupar criticamente a cidade:

- Um bom exemplo são os movimentos pela mobilidade urbana – as “bicicletadas” – , no qual um grupo de pessoas se reúne para pedalar e afirmar o espaço da bicicleta dentro da cidade. Iniciativas como a “Massa Crítica”, movimento internacional, também existente em algumas cidades do Brasil, em que são marcados encontros coletivos para pedalar (em Belo Horizonte, toda a última sexta feira do mês, os participantes da Massa Crítica formam um grande coletivo, para pedalar e ocupar a cidade no horário em que o trânsito está pior). Outra proposta interessante vem do projeto “Bike Anjo”, que ensina as pessoas a andar de bicicleta na cidade, orientando-as e dando dicas de circulação, por exemplo, no caminho para o trabalho ou em outras situações nas quais as pessoas querem começar a usar a bicicleta como meio de transporte. O grupo oferece ainda dicas de segurança, promove passeios e também participa das instâncias de decisão pública, como fóruns e conselhos ligados à prefeitura e às empresas de transporte. Dessa forma, o projeto desenvolve um trabalho lúdico na cidade, estimulando o uso da bicicleta e mostrando os males do uso exagerado do carro. Ao mesmo tempo, atua diretamente nas instâncias decisórias, influenciando na execução das políticas públicas, estratégia comum das ações ativistas contemporâneas.

- Em São Paulo, no projeto “A batata precisa de você”, um grupo faz uma ocupação cultural semanal no Largo da Batata, no bairro Pinheiros. O Largo é um espaço tradicionalmente ocupado por comércio popular e que passou por uma série de transformações que visavam a uma “limpeza urbana”, em decorrência da construção de uma estação de metrô, e a valorização do bairro no mercado imobiliário. Essa remodelação

urbana acabou por transformar um lugar extremamente vivo em uma área estranha, morta, cercada de concreto e sem árvores. O coletivo “A batata precisa de você” passou a desenvolver, toda semana, uma série de atividades naquele espaço – como aulas abertas, festas, shows e oficinas – e assim vai deixando sua marca e presença no local, com a instalação de mobiliário urbano e o plantio de árvores e outras plantas. Aos poucos e em uma ação contínua, o grupo começa a modificar o espaço, produzindo ali um senso de pertencimento.

- “Ocupe Estelita”, em Recife, é um movimento de resistência que ocupa a região do cais Estelita, lugar no centro da cidade que foi entregue para as empreiteiras construírem quatro torres enormes e desproporcionais em todos os aspectos. O “Ocupe Estelita” é um bom exemplo de movimentos de ocupação que atuam nas cidades a partir da cultura e da arte. No cais, diversas pessoas acampam e realizam oficinas, shows, exposições, documentários e exibições de vídeo. O movimento conta com uma interlocução nacional, ou seja, diversos movimentos em várias cidades do Brasil o apoiam, criando assim uma rede de pessoas dedicadas a discutir esses processos contemporâneos de especulação e também de manifestação.

- Em Belo Horizonte, a “Praia da Estação” ocupa uma praça no centro da cidade, desde 2010. A iniciativa surgiu depois que a prefeitura lançou um decreto proibindo o uso da Praça da Estação, para eventos de qualquer natureza. Para resistir às restrições de uso do espaço público estabelecidas pelo poder público municipal, um coletivo organizado de forma horizontal passou a ocupar a praça com toalhas de piquenique, guarda-sol, boias, pranchas de surf e a contratação de um caminhão pipa, que promove um banho entre os participantes. A “Praia da Estação” foi responsável por articular uma série de movimentos sociais em Belo Horizonte. Uma vez que um grupo enorme de pessoas já estava mobilizada em torno da questão da praça, criou-se um contexto favorável para a articulação e a produção de novos projetos.

Esses são apenas alguns dos exemplos de movimentos que vêm acontecendo no Brasil nos últimos anos. Em várias cidades, inclusive nas pequenas, pessoas estão mobilizadas para criar um contraponto aos processos de gentrificação. Em Belo Horizonte, podemos destacar ainda a Ocupação pelo Parque Jardim América, o movimento Fica Ficus, Ocupação Cultural no Centro. Em São Paulo, o movimento Parque Augusta, ocupações na Praça Roosevelt. Poderíamos citar muitos outros exemplos espalhados pelo Brasil. Iniciativas como essas, também têm se proliferado em vários países, gerando inclusive conexões entre si, ao produzir espaços de troca e apoio mútuo entre projetos de diferentes partes do mundo.

Na arte, o que se pode observar é que artistas como Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Coletivo Bijari, entre muitos outros, também incorporam em suas obras – mesmo aquelas expostas em galerias ou museus – a presença dos processos de gentrificação e espetacularização das cidades. Em sua produção, os artistas ocupam o espaço público ou buscam representá-lo, no sentido de produzir um imaginário ampliado das formas de ocupação e resistência urbanas.

O DIREITO À CIDADE

Muito se tem falado sobre o “Direito à Cidade”, termo cunhado por Henri Lefebvre em sua obra-manifesto *Le droit à la ville*, publicado poucos meses antes de maio de 1968. Nesse trabalho, o autor politiza a produção social do espaço, em contraponto a uma visão administrativa da cidade. Para ele, o direito à cidade vai muito além do direito de usufruir dos bens urbanos. Trata-se de uma forma de democracia direta, pelo controle social das pessoas sobre as formas de habitar e viver nas cidades. O direito à cidade é, portanto, o direito de construir modos de vida urbana, como uma grande obra humana coletiva em que cada indivíduo e comunidade tem espaço para manifestar suas diferenças.

Para Lefebvre, o direito à cidade não é a produção de uma vida melhor e mais digna na cidade capitalista, mas sim a produção de uma outra vida em sociedade, muito diferente, em que a lógica de produção do espaço urbano passe a estar subordinada ao valor de uso e não ao valor de troca. Para o autor, “o direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade”.³

A arte a serviço do urbano pode colaborar na produção desses espaços livres para as experiências e vivências urbanas: a arte de viver a cidade como uma obra de arte. Nesse sentido, a produção artística pode preparar as “estruturas de encantamento”, contra a espetacularização do espaço público contemporâneo, que impede as pessoas de verem a verdadeira função da cidade: o encontro entre estranhos.

3. LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

IMAGINÁRIO URBANO

A noção de “Imaginário” é bastante complexa e possui uma multiplicidade de significados, sendo comuns aqueles que conectam o imaginário à fantasia, ao ilusório, ao fictício e ao irreal. Mas o campo do imaginário é também um campo político. A partir dele se configuram identidades e subjetividades coletivas, não somente no campo da produção de imagens, em que é tradicionalmente usado, mas também no domínio da vida social, podendo ser entendido como uma rede de conexões, imagens e ideologias que nos fazem perceber a vida.

“Verifica-se a existência de técnicas de manejo do imaginário em todas as sociedades, confundindo-se com os mitos e os ritos, pois os guardiões do imaginário social são também os guardiões do sagrado. Enquanto nas sociedades ditas “primitivas” os mitos possuem implicações ideológicas; na sociedade moderna, racional e técnica, as ideologias escondem os mitos, pois o imaginário social é racionalizado e instrumentalizado. Nesta, emergem novas formas de trabalho com o imaginário, que conduzem a sua utilização e manipulação cada vez sofisticada e com técnicas mais refinadas, tais como a propaganda moderna”.⁴

32

33

Se a noção de imaginário está ligada a um poder simbólico, podemos então pensar que o imaginário urbano tem relação com a maneira como interpretamos e experienciamos a cidade e os elementos urbanos, em níveis simbólicos e subjetivos. Do mesmo modo, as imagens/paisagens urbanas interferem nos processos contemporâneos de subjetivação e, ainda, na forma como experienciamos os lugares e os territórios da cidade.

Nos processos de ocupação dos espaços urbanos, as obras de arte e os movimentos ativistas criam outros imaginários: novas formas de se relacionar, organizar, construir e viver a cidade. Esses trabalhos servem como uma espécie de gatilho para um imaginário possível e experienciável. Neles, a partir de uma experiência ou simplesmente da ideia proposta pelas obras, pretende-se, pouco a pouco, criar uma outra imagem da cidade.

Como afirma David Harvey em seu texto “A liberdade da cidade”: “a liberdade da cidade, é muito mais do que o acesso àquilo que já existe, é o direito de mudar a cidade a partir do desejo de nossos corações. Pois ao refazer as cidades estamos refazendo a nós mesmos”.⁵ Isso significa que primeiro modelamos a

4. in SERBENA, Carlos Augusto, “*Imaginário, Ideologia e Representação Social*”, documento eletrônico.

5. HARVEY, David. *A Produção Capitalista do Espaço*. Belo Horizonte: Ed. Annablume, 2005

cidade e depois ela nos modela. Por isso faz-se necessário pensar os modelos culturais e sociais implantados nas cidades, que, em sua maioria, não privilegiavam a livre circulação de pessoas, ideias e pensamentos.

Inserindo-se no rizoma urbano, o artista, com sua obra/experiência, atua no espaço-tempo do lugar, imprimindo nele outras qualidades. Modificando os espaços e produzindo situações que valorizam a passagem do tempo, as transformações e os acontecimentos.

A tarefa da arte contemporânea, de acordo com Nicolas Bourriaud, é criar espaços livres, cujo ritmo atravesse aqueles que organizam a vida cotidiana; é favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade capitalista atual. Ele aponta para as “utopias de aproximação”, práticas artísticas que pretendem agir, gerando novas percepções e novas relações de afeto, num mundo regulado pelo isolamento individual.

Como afirma o pesquisador Cássio Hissa, “Os homens são o que fabricam para si mesmos. Eles são o seu espaço, produto do seu trabalho e resultado do seu consumo – dispêndio do próprio território, derivação do uso que se faz dele. Os homens são o seu ambiente – que se transforma no outro, como se esse fosse seu oponente que não lhe diz respeito. Os homens são as suas próprias películas, pois dessa matéria – que também o consome – ele é feito”.⁶

Imaginar - criar - recriar são partes comuns de uma mesma ação, que apontam para a necessidade de se transformar subjetivamente os espaços, pois, uma vez que somos nós quem fazemos as cidades, temos o direito a transformá-las. A arte muitas vezes não causa mudanças concretas na realidade, mas desenvolve um projeto político e ético na medida em que pode inspirar essas mudanças. Nesse caso, inspira processos de discussão crítica sobre o real significado da esfera pública e da segregação social.

6. HISSA, Cássio. Ambiente e Vida na Cidade. In: BRANDÃO, Carlos Antônio (org.). *A cidade das cidades*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2006.

OCCUPY,
AFFECT AND
CO-CREATE

AN URBAN
SENSITIVE
SPACE

ART AND PUBLIC SPACE

"ART CAN STOP BEING AN
ACCOUNT
OF SENSATIONS
TO BECOME A DIRECT
ORGANIZATION OF
HIGHER SENSATIONS.
IT IS ABOUT PRODUCING
OURSELVES AND
NOT THE THINGS THAT
ENSLAVE US"

SITUATIONIST INTERNATIONAL

A restaurant where plants grown in the backyard are cooked, micronarratives collected and spread around the city on colored papers, the selling pirated video art CDs, drawings on the walls of a tunnel made with damp cloth, occupancy of vacant lots, shelter for homeless people, street posters with images and messages, a walk from Brazil to the United States ... These are just some of the many ways in which artists have occupied the city and the Brazilian public spaces with their art in recent years.

Under various names - urban intervention, public art, participatory art, collaborative art, relational art, contextual art, situations ... - these projects present us with new paradigms and point to a redesign of artistic practices in contemporary times. By transposing the exclusivity of the institutional art spaces such as galleries and museums, and its neutrality in the exhibition of the works, other places are revealed for the creation and circulation of artistic projects. The works of art performed in public spaces emphasize the place, incorporating it in all its dimensions - physical, social, cultural, environmental. Moreover, they are based on an experience that aims to also incorporate the time, i.e. the time when the work takes place. Thus, the work processes are visibly contaminated by the dynamics of the spaces, which now complete the sense of the works.

Somehow, artists replace the concept of art creation as an object, or a marketing good, with a conception of creation as a relational form. Although we cannot deny, however, the inclusion of such works in the art market (see, for example, the inclusion of graffiti, firstly viewed as transgressive art, in the increasingly voracious markets, and the interest of galleries for this type of work). Through art, the city becomes the place of reflection about "being in the world" and often the artwork displaces common sense in relation to

art itself. That's because the artwork in the city can become imperceptible in the face of urban dimensions and proportions, sometimes not being identified as art by being immersed in a different communications environment. Ephemeral or lasting, they depend on surrounding structures and can dissolve, get lost, leaving only records, experiences or reports.

By adopting these spaces of everyday life, the artists and their works have utopian desires of rapprochement between the subject and the world. The city here is seen as a place of flow, movement, collective relations, and overlays of historical and political issues. In this sense, the "public spaces" can designate not only the physical structures of cities, such as streets, squares, parks and buildings (although the work often needs these structures in order to happen), but also dematerialized spaces where public debates and events such as, for example, the internet, books, radio, TV and advertising take place. With the expansion of the concept of public space generated by technological advances in communication devices, it can be said that the public debate often becomes de-territorialized. Communication networks, social networks, and the Internet can then be understood as an "expanded public space" in which the debate takes place in an organic and decentralized manner.

COLLECTIVES, NETWORKS AND CIRCUITS

In addition to the streets, artists will also take up and use electronic media. The expansion of Internet access in Brazil much favored network creation. By being connected, many young people were able to make contact with productions coming from various parts of Brazil and the world. This decentralized scheme of propagation and circulation of information helped promote the networking of artists and at the same time, collective networks that were exchanging information through lists of e-mails and blogs. It was also a way to break with a very focused circulation corridor between Rio de Janeiro - São Paulo, giving voice to artists from various parts of Brazil, including the most remote ones.

In that same time, the early 2000s, there is also the discussion around free software and digital inclusion in the country, fostered by projects created by the federal government, such as the Pontos de Cultura (Culture Points), the Cultura Livre (Free Culture) and the Cultura Digital (Digital Culture). One of the main struggles in this period was for the "knowledge sharing", through "copyleft", a concept that allows the reproduction and distribution of works, provided that they remain free. This was the first step for the debate to move forward for the creation of Creative Commons, an initiative that provides for the assignment of free licenses for the use of works in which the author can choose whether his work is completely open to interventions, if it can only circulate, if it can be reproduced without profit, among other possibilities. In the

midst of this debate, there are also the discussion forums on tactical media, a strategy covering new forms of intervention in traditional media - print, TV, radio, video, websites, and other types of electronic media - to include critical messages in a system marked by powerful corporate control.

In this context, the emergence of different collectives of artists who have spread throughout Brazil, occupying the streets, merging art and political activism, linking up with social movements (such as urban and rural occupancy, media activism, etc.) was remarkable within the art system. Practices and art forms emerging from these mixtures and connections now have a reflective and active attitude towards social problems, and also on sensitive aspects and configuration materials of life in cities.

The practices are strongly marked by the DIY culture (do it yourself) and the collective start to create joint intervention and debate actions. We can point as examples, the C.O.R.O Coletivo, a network of worldwide groups, and the media and urban intervention festivals, as the Semana EIA (EIA Week) for Environmental Immersion, the ReverberAções (Reverberations) Festival and the Submidialogy Festival.

In the case of the Environmental Immersion Week, held annually by the EIA group, urban development projects from all over Brazil meet to be executed in São Paulo. "The idea is to transform and deepen the relationship with the city and transform the public space into a laboratory of socio-political and environmental experiences." Several projects like this are also organized around Brazil, such as the Salão de Maio in Salvador, the Multiplicidade in Vitória, among others. The initiatives always involved the execution of works by others. Artists traveled to the cities in order to carry out the work, by staying in the homes of directors or friends. The improvisation made everything happen, and from these meetings fertile projects and experiences were born.

Whoever participated in these events was strongly marked by this way of making collective art. In these production spaces, authorship dissolved and it was possible to experience the production of a more liberated. The occupation of public spaces generated encouragement and empowerment for some artists to create interventions in their cities. A strong sense of freedom began to enhance the creation of new circuits for art. A parallel circuit independent of the market, made from the ownership and collaboration between people of Brazil, and also around the world. Posters, for example, were sent by an artist by mail to groups from all over Brazil that would glue them on the streets. Actions such as this made it possible for the work to circulate in places and among people who did not know the artist, allowing his work to become widespread. Portable exhibitions "traveled" by mail, video exhibitions took place in universities, purposeful projects were carried out by others ... Since then, many collectives crumbled and many others emerged. However, the practice

continues with the same intensity through improvisation and the desire for the transformation of space and time. The collective action strongly marks the work done in public spaces. Collectively it is possible to produce situations and works that if produced individually would be far more difficult. In addition, there is a collaboration among members that makes each of them bring their skills to the set, i.e. each contributes with what they do best. When working collectively, the power of working in a network broadens. The collective production in Brazil could thus be understood as a large rhizome that spreads throughout the territory.

ART AND POLITICS

This naturally urban and public art produced by the artists, or the collective, carries a strong political charge, because it occupies spaces outside the institutionalized art field and closely touches social realities.

As stated by geographer Milton Santos, “when society acts on the space, it does not do it on the objects as a physical reality, but as a social reality, forms-content, i.e. already valued social objects.” For him, the activities of society “animate” the landscape giving it new features, giving it content. They change the spatial organization to create new situations of balance and movement. That is, they formulate an “insertion” in the landscape which ultimately leads to creating space - a summary, “always provisional, between the social content and spatial forms.”

Thus, we may think that art develops a political program in the city when acting directly in its symbolic imagery and space, generating new forms of everyday perception. This is not the place to consider politics in art only in the sense of “engaged art”, involved with social movements because this is not about just using the artistic work as an instrument of politics. As Jacques Rancière writes, there is an aesthetic genesis that art shares with politics: both involved in sharing what we do in our sensitive world. Art and politics are ways to recreate the “space property” and “possible time,” the historical conditions from which we divide and realize what is noise and what is word, what is visible and what is invisible, those who are part of the scene or are excluded of it.

This contemporary, collective and urban art, which takes place in the public space, unlike the modern avant-garde art, or art produced in the dictatorship period in Brazil, does not have the presence of a unique struggle, a party affiliation or trade unions. The art critic Fernando Cochiarella points out that: “If the political character of art in the 60s and 70s stemmed from the fact that all opposition forms reached a common target that unified them into a single, big fight, now they manifest against targets not so easily assignable, since diffused, which can be situated in any spheres of ethical, political and aesthetic fields, indiscriminately, as interim targets (trait that reveals and brings up the subject of the crisis) in the contemporary world.”

The policy carried out by these artists and collectives in the cities, may be best understood as “micro-politics”. What is at stake here are small fragmented struggles, rhizomatic and mobile, that change in different contexts and places. The micro-politics (as opposed to macro politics: state, regulatory and mass action policy) deal with a power field that is invisible, and comprises the political context of every action and every single act of the production of realities. It is an attitude focused on everyday issues, the rights, the ecologies, social issues and everything that affects us on a daily basis and organizes ourselves as a society. It is a way to cut out the reality from those forces that produce new experiences and emotions. The arts are thought of as micro-politics producing subjectivity and potential and spatial realities.

When mixing art, politics, life, theory, affection, public, private, among other dimensions, these possible actions feed into a blurring of character of contemporary art. In this place of mixture, art makes room to cover something not spoken, nonverbal, straining the boundaries of sensitivity. Thus, it resists categorization and ratings generated within the theoretical and critical discourse. For Jacques Racière, aesthetics and politics are ways to organize the sensitive: to imply, to make visible, to build visibility and intelligibility of events. Art can thus generate disagreement schemes, conditions that destabilize forms of perception and sensitivity, reconfiguring them into open situations in which there is freedom for the production of sense, creating new interpretation schemes. “The result is not the addition of a knowledge, a result or a habitus. Rather, it is the dissociation of a certain body of experience.”

EVERYDAY REVOLUTION

What is at stake in the current political moment is the fragmentation of the ways to produce and understand the political field, since contemporary capitalism entered in the most subtle and delicate forms of subjectivity production. The militants of this time intend to show how the roots of domination are fragmented in life forms we create and consume. The struggles for macro-structures exist and are also traded. However, small attitudes and everyday ways of relating to the world come to occupy the center stage.

Power is therefore spread in all daily activities, no longer to be thought of only in terms of oppression and exclusion. On the contrary, power comes to be present in every relationship and so is politics. The “microphysics of power”, as defined by the philosopher Michel Foucault, is the power that works in everyday life, as a relationship. For him, power is producer before being a oppressor; it produces ways of living, it produces realities.

What artists who work in the public sphere are seeking is often to enable this power in relationships and in small actions, destabilizing it, in small, sometimes simple, utopias of common transformation, towards the transformation of reality in its surroundings and the tensioning of the power networks generating realities.

Many artists at various times tried to sensitively touch the everyday life. The Situationist International is a good example of a group who believed that everyday transformation would come from libertarian practices in public space. For them, the city was a great laboratory for new ways of living. Thus, they created the “Unitary Urbanism”, as opposed to modern urbanism: a situationist city would be a city for a playful experience of space. They wanted to provoke a revolution and believed that the architecture and the urban environment were tools against the alienation and passivity of society.

It is in everyday life that the forms of sensitive perception are incorporated and gain social power, from the individual to the collective. The way we live our daily lives, experience the spaces and relationships around us. Art, against the everyday life becoming commonplace, can be understood as small tactics that demobilize the instituted social practices, creating tiny structures that branch into technocratic structures by changing its operation, hinging on the poetic details of everyday life.

CITY:



PRODUCER OF
WAYS OF LIFE

"City: Network of places for existing, densities and tangible surfaces. Places for movement, rushes, slowdowns, pauses, choking and paralysis. Meeting networks and disagreement territories. Places for the empty, deserts, hinterlands. Areas of knowledge, understanding and flavors. Territories of reason. Places for affection, experiences, experiments. Space for limits, boundaries and overflights, of all kinds, making visible what is invisible from land. Places of questions and territories of answers. Territories of strong questions and weak provisional answers. Places of defeat about which no one speaks: invisible losses. Places of expression, action. Territories where few conquer, and where many experience neglect and failures. City for the few and the many. Modern city, metropolis, globalized city made of the theory of planning and exclusionary political practices. City, also, for practices of all species that make the existence and existing in the city and in the places around town; in the city's cities. Spaces for technique and art. Territories of disqualified knowledge which, in turn, make life that also ignores science. Knowledge of art. The art of living and surviving. The art of giving life to the bodies of all kinds. Bodies-landscapes, places - everyday life, territories of possibilities and significance".

Cássio Hissa and Carla Wstane

CITY: SPACE FOR TRAFFIC AND MOBILITY

There are several cities within the city, with different nuances, possibilities and impossibilities. As residents, we have daily encounters with the intensity of this interaction between the many overlapping realities in our field of vision. Different movements, overlapping transits, several shifts that mark the experience of subjects, men and women, occupants and executors of the cities, which during walks through urban space absorb all kinds of sounds, melodies, smells, and often return to the artworks as an intense matter arising out of experience or practice.

We experience the different cities within the city as we travel: the city of speed, the city viewed on foot, the city viewed from the bus window, the show city, the city slums, the city districts. Walking around the city, a subjective and unique attitude, opens an incredible channel of infinite transgression possibilities. Through the act of walking we update and reinvent urban space in our daily lives. As a small revolutionary act that corrupts, in practice, a certain established order. For many people, the experience in cities takes place only from their cars. The safety paranoia instilled the fear of the unknown in us, the fear of the street, and it brought us far from the public sphere. Walking around the city has become a radical act, as it put us in touch with its physical and urban body: in slow motion, while walking without speed (acceleration) or orientation, and only by the physical presence. The city is no longer the place of transit and it becomes the place of the experience: "Inhabiting a city is to experience the neighborhood of strangers in some way. If we go out to the street, we find a variety of the unknown, whose origin we do not know and which crossed our way in public and shared spaces".¹

Trying this confrontation and being exposed to this perception of discontinuities and differences would be an important exercise of living in the city. That is why there is the proliferation of movements seeking to regain public spaces and propagate other forms of presence and mobility, such as cycling, for example, which has been gaining strength and fortunately more supporters every day.

The dominance of cars and their logics imprint a lifestyle in urban areas that restricts our existence to dislocating, reducing the living spaces and moving us away from the public sphere and the contact with the city's own skin. Thus,

1. CAIAFA, Janice. *Comunicação e diferença nas cidades*. In: Revista Lugar comum, nº18, p. 91-102. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

it speeds up the time in the city. Urban spaces designed in Brazil, mostly, do not stimulate or produce places for leisure, for chance encounters, for the collective and community production or even the presence of nature.

What would it be like to live in a place where, for example, forms of energy production, food and services are produced in a communitarian way in the gardens and backyards of houses? Or imagine a public garden on every block for common use, or parks in all districts or schools run by parents ... in a variety of ways, a number of new possibilities of experiences, of another possible way of life, more interesting to experience in public spaces. Unfortunately, however, the urban changes introduced in most municipalities in recent years go against the creation of common spaces and ultimately enhance an individualistic experience of living and inhabiting cities. The shopping mall is a good example of one way to live and have fun in the urban context, merely based on the logic of consumption. A place without windows, with air conditioning, with a controlled atmosphere, surrounded by window shops in which they expose all the possibilities of objects to buy. A place where there is no poverty and, above all, there is safety. In this context, the culture of fear isolates people from the public sphere and produces a culture based on social segregation.

It is not possible to think of the city, however, without taking into account the collective experience. The city is the ideal place for common experience. Because living in the city is necessarily living together. The city does not exist without exchange, without approximations and without proximity: it creates relationships. The streets are not only a place of passage, they are also the meeting place. Either in previously reserved spaces such as cafés, theaters, parks, or simply chance encounters in the streets, the movement, the mixture are elements of urban life. Under its apparent disorder, they construct a higher order which sometimes can convert the urban experience into mere space for merchandise. This ultimately transform the public space into a scenario of private interest fights that exploit and monopolize the symbolic conveyed in the streets. Amid its many possibilities, the contemporary city is a complex, dynamic and constantly changing space.

CITY SPACES

The architecture and urbanism, more than architectural structures, create forms of spatial experiences, create places. They define flows and occupancy modes. The production model of the current urban space is increasingly shifting towards the accumulation of social inequalities, producing exclusionary processes. The State itself, with its levels of government on the collective life, politically focuses on the production of urban space by means of forms of centrality, hierarchy and imposing their presence, through control and surveillance. For this, it has a different repressive apparatus that inhibits any offending action with violence.

In recent years, we witnessed a series of actions in cities, whose developments is transforming urban spaces into real estate speculation of places, “urban cleansing” and gentrification². From the economic growth experienced in Brazil in recent years, coupled with corruption and international investments, we are witnessing the expropriation proceedings of public space in favor of the profits of large contractors.

These processes had already been going on for some time, but have intensified in the last four years, due to the World Cup held in Brazil in 2014. The World Cup brought a lot of foreign investment and the easing of laws, aimed at the implementation of works on road and tourist structures, as well as sports facilities. In fact, what really happened was a great theft of the common goods, in the period before the event. The construction of hotels, the paving of streets, creation or renovation of stadiums, delivery of resources and public spaces and entrepreneurs and contractors to profit and create new structures and urban services whose logic is the capitalization of everything.

In this context, the perception that we are losing squares, parks, rivers and living spaces of cities, favoring the construction of major roads and infrastructure works, especially for cars becomes latent. Historic houses are torn down and in their place come glazed towers, rivers are covered to make room for more cars and trees are cut to also open new avenues for the cars. In addition, entire populations are taken violently from their homes in areas of speculative interest, and rents increase to the point of forcing many people to move from their homes. “Revitalization” projects remove street vendors from

2. Gentrification is one of the key strategies of contemporary capitalism and includes investment, often financial called “redevelopment or revitalization” of forgotten areas in the city. Through real estate speculation it transforms places in order to attract investments. Usually in poor or devalued areas, large real estate developments are made.

the sidewalks, dislocate homeless people from the streets and produce new architectures in which the current aesthetic is that of a “Mallinization” and turning spaces into spectacles.

Gradually, the urban experience will weaken, becoming increasingly monotonous and violent. At the same time, changes in the landscape of cities also influence the contemporary artistic practices very directly. This same city with no room for the little experiences, in which people and convivial places are being massacred by the power of capital, generates poetic material for artists and activists to develop their projects.

Just as there are several private speculation fronts of public spaces, there are also a number of projects and initiatives undertaken to critically occupy the city:

- A good example are the movements for urban mobility - the “bike rides”, in which a group of people get together to ride and claim the bike’s space within the city. Initiatives such as the “Massa Crítica” (Critical Mass) an international movement also exists in some cities in Brazil, in which collective meetings are scheduled for bike riding in large numbers (in Belo Horizonte, every last Friday of the month, the participants of the Critical Mass form a large group for cycling and occupy the city at the time when the traffic is at its worst). Another interesting proposal is the “Bike Anjo” (Bike Angel) project, which teaches people how to ride a bike in the city, guiding them and giving outstanding advice, for example, on the way to work or in other situations in which people want to start to use the bicycle as a means of transport. The group also provides safety tips, promotes tours and also participates in public decision making courts, such as forums and councils connected to the city hall and transportation companies. Thus, the project develops a entertaining activity in the city, encouraging the use of bicycles and showing the dangers of excessive car use. At the same time, it acts directly in the decision-making, influencing the execution of public policies, common strategy of contemporary activist actions.

- In São Paulo, the project “A batata precisa de você” (The potato needs you), a group holds a weekly cultural occupation at Largo da Batata, in Pinheiros district. The Largo is a space traditionally occupied by popular trade and it underwent a series of changes aimed for a “street cleaning”, due to the construction of a subway station, and the increasing valuation of the neighborhood in the housing market. This urban renewal ended up transforming an extremely lively place in a strange area, dead, surrounded by concrete and no trees. The collective “A batata precisa de você” went on to develop on a weekly basis, a series of activities in that area – such as open classes, parties, shows and

workshops - and so it leaves its mark and presence at the site, with the street furniture installation and planting of trees and other plants. Slowly and in a continuous action, the group begins to modify the space, thus producing a sense of belonging to the area.

- “Ocupe Estelita” (Occupy Estelita), in Recife, is a resistance movement that occupies the Estelita pier area, a place in the city center which was delivered for contractors for the construction of four towers that are huge and disproportionate in every aspect. The “Ocupe Estelita” is a good example of an occupation movement which works in cities of culture and art. At the pier, several people camp and conduct workshops, concerts, exhibitions, documentaries and video displays. The movement has the support of a national dialogue, that is, several movements in several cities in Brazil support it, thus creating a network of people dedicated to discuss these contemporary processes of speculation and also demonstration.

- In Belo Horizonte the “Praia da Estação” (Station Beach) occupies a square in the city center since 2010. The initiative emerged after the city hall issued a decree banning the use of Praça da Estação (Station Square) in the city center for events of any kind. In order to resist the restrictions in the use of the public space established by the municipal government, a horizontally organized collective started to occupy the square with picnic towels, beach umbrellas, floats, surfboards and hired a water truck, which promotes a bath among the participants. The “Praia da Estação” was responsible for articulating a number of social movements in Belo Horizonte. Considering a huge number of people were already mobilized around the issue of the square, it created a favorable context for articulating and producing new projects.

These are just a few examples of movements that have been happening in Brazil in recent years. In several cities, including small towns, people are mobilized to create a counterpoint to the gentrification processes. In Belo Horizonte, we can still highlight the Ocupação pelo Parque Jardim América, the Fica Ficus movement, Ocupação Cultural no Centro; In São Paulo, the Parque Augusta movement, occupations in Roosevelt Square; among many others throughout Brazil. Such initiatives also have proliferated in many countries, also generating connections with each other to produce spaces for exchange and mutual support among projects from different parts of the world.

In art, what can be observed is that artists like Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Bijari Collective, among many others, also incorporate in their works - even those exhibited in galleries or museums - the presence of gentrification processes and spectacularization of cities. In their production, the artists occupy the public space or seek to represent it, in order to produce an expanded imaginary of forms of occupation and urban resistance.

THE RIGHT TO THE CITY

Much has been said about the “Right to the City,” a term coined by Henri Lefebvre in his book-manifesto *Le droit à la ville*, published a few months before May 1968. In this work, the author politicizes the social production of space, as opposed to an administrative view of the city. For him, the right to the city goes far beyond the right to make use of urban property. It is a form of direct democracy, for the social control of people on ways to inhabit and live in the cities. The right to the city is therefore the right to build modes of urban life, as a great collective human endeavor in which every individual and community has a space to express their differences.

To Lefebvre, the right to the city is not the creation of a better and more dignified life in the capitalist city, but the production of another life in society, very different, in that the production logics of urban space become subject to use value and not the exchange value. According to the author, “the right to the city is manifested as a higher form of rights: the right to liberty, to individualization in socialization, to the habitat and to inhabit. The right to work (the participant activity) and the right to ownership (quite distinct from the right to property) are involved in the right to the city”.³

3. LEFEBVRE, Henri. *O direito a cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

The art in service to the urban can collaborate in the production of these free spaces for urban experiments and experiences: the art of living the city as a work of art. In this sense, artistic production can prepare “enchantment structures” against the spectacularization of contemporary public space, which prevents people from seeing the true function of the city: the encounter between strangers.

URBAN IMAGINARY

The notion of “Imaginary” is quite complex and has a multiplicity of meanings. The most common ones are those that connect the imaginary to fantasy, to the illusory, to the artificial and to the unreal. But the imaginary field is also a political field. It is where identities and collective subjectivities are configured, not only in the image production field, in which it is traditionally used, but also in social life and it can be understood as a network of links, images and ideologies that make us notice life.

“There is the existence of imagery handling techniques in all societies, mingling with myths and rites, as the guardians of the social imaginary are also the guardians of the sacred. While in the said “primitive” societies myths have ideological implications; in modern, rational and technical societies, ideologies hide the myths, as the social imagination is rationalized and instrumentalised. In this society new ways of working with the imaginary emerge, leading to its use and handling of increasingly sophisticated and more refined techniques, such as modern advertising.”⁴

If the imaginary notion is linked to a symbolic power, then we can think that the urban imaginary is related to the way we interpret and experience the city and urban elements, in symbolic and subjective levels. Similarly, the images / cityscapes interfere with the contemporary processes of subjectivity and also in the way we experience the city sights and territories.

4. in SERBENA, Carlos Augusto, *“Imaginário, Ideologia e Representação Social”*, electronic document.

In the city's occupation processes, works of art and activist movements create other imaginaries: new ways to relate, organize, build and live the city. These works serve as a kind of trigger for a possible and experienced imaginary. In them, from an experience or simply from the idea proposed by works, the intention is to, little by little, create another image of the city.

As stated by David Harvey in his text "The Freedom of the City", "the freedom of the city is much more than access to what already exists, it is the right to change the city from the desire of our hearts. For when remaking cities we are remaking ourselves".⁵ This means that first we shape the city, and then it shapes us. Therefore it is necessary to think about the cultural and social models deployed in cities, which mostly do not emphasize the free movement of people, ideas and thoughts.

Entering in the urban rhizome, the artist, with his work/experience, acts in the time-space of the place by printing other qualities into them. Modifying the spaces and producing situations that value the passage of time, changes and events.

The task of contemporary art, according to Nicolas Bourriaud, is to create free spaces, whose pace crosses those who organize daily life; it is to support different intrapersonal relationships from those that impose the current capitalist society. He points to the "approximation utopias," artistic practices that intend to act, generating new insights and new relationships of affection in a world governed by individual isolation.

As stated by researcher Cássio Hissa, "men are what they produce for themselves. They are their space, the product of their work and the result of their consumption - spending their own territory, derivation of the use made of it. Men are their environment - that is transformed into the other, as if it were their opponent that does not concern them. Men are their own films, for that matter - which also consume them - they are made."⁶

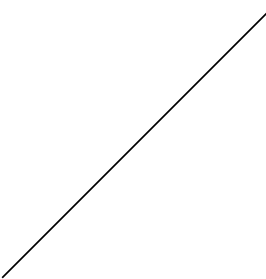
Imagining - creating - re-creating are common parts of the same action, pointing to the need to transform spaces subjectively, because since we are the ones who make the cities, we have the right to change them. Art often causes no concrete changes in reality, but it develops a political and ethical project in that it can inspire these changes. In this case, it inspires critical discussion processes on the real meaning of the public sphere and social segregation.

5. HARVEY, David. A Produção Capitalista do Espaço. Belo Horizonte: Ed. Annablume, 2005

6. HISSA, Cássio. Ambiente e Vida na Cidade – in A cidade das cidades, Carlos Antônio Leite Brandão (planning), Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006

50

51



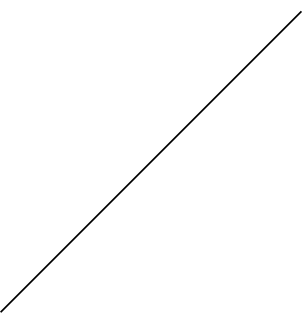
TERRITÓRIOS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO TERRITORIES BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE

O urbanismo não procura modelar
o espaço como uma obra de arte.
Nem segundo razões técnicas,
como pretende. O que o urbanismo
elabora é um espaço político.

Henri Lefebvre

Urbanism does not seek to shape
the space as a work of art.
Not even by technical reasons as
intended. What urbanism develops
is a political space.

Henri Lefebvre



Milton Santos define o conceito de “território” como “território usado”. Sinônimo de “espaço habitado”, é o resultado de um processo histórico construído a partir de necessidades e interesses humanos, sejam eles econômicos, afetivos, morais ou culturais. É o lugar onde construímos a história a partir das nossas ações individuais e coletivas, das relações sociais e dos encontros e acontecimentos solidários: “O território é o chão e mais a população, isto é uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que está falando em território usado, utilizado por uma população”¹.

Ele deixa claro que o território não é feito apenas de sua porção espacial, física, mas é criado nas relações, usos, ocupação e sentimento de pertencimento. Um território é sempre político e muitas vezes produzido através de exclusões, pois a produção do território é sempre violenta, prevendo recortes e contornos.

Apesar da aparente liberdade de circulação, as cidades são marcadas por diversos territórios impenetráveis. Lugares onde não podemos ir porque sentimos medo, nos sentimos deslocados, não temos como pagar, não nos sentimos bem-vindos, não temos acesso através do transporte público e tantas outras dificuldades. Isso não se aplica apenas a lugares ou regiões, mas também a situações, ocasiões, rituais. Um bom exemplo são os vigias que ficam nas portas nos centros culturais: os espaços são públicos, mas muitas vezes nos sentimos intimidados de entrar ali. Isso serve até mesmo para as pessoas que já frequentam o lugar, a postura do segurança pode dar a entender que aquele evento não é para você, marca ali um território político no qual você não é convidado.

Entender a presença dos diversos territórios espalhados pelo espaço público é necessário para compreender uma questão complexa que permeia várias ações artísticas na cidade: a “luta por território” e, por consequência, a relação entre “o público e o privado”. Essa relação é bastante complexa e pode ter diferentes interpretações.

1. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

“Público” pode ser entendido como sendo pertencente ao Estado ou como algo comum. O fato das pessoas terem livre acesso a alguns espaços não determinam que eles sejam públicos ou democráticos. Pois muitas vezes a produção dos espaços públicos parte de interesses privados. As instâncias de poder e os canais de decisão públicos são comandados por grupos e famílias, em contato com o poder público, que definem os usos a partir de uma perspectiva de exploração econômica. Gerenciam assim as cidades e exercem poder produzindo espaços pseudopúblicos. Não existe no Brasil hoje um espaço que não seja gerenciado/produzido/criado a partir de pressões de empresas e grupos que bancam financeiramente a política nacional. Por isso, tantas lutas pelo direito à cidade e pelo direito à moradia que se apresentam por meio de ocupações urbanas em prédios vazios ou em grandes acampamentos nas periferias das cidades, que fazem uma linda pressão contrária (e necessária) nos governos e nas empresas.

Nesse contexto, para se produzir um “território usado” muitos artistas irão conduzir trabalhos e experiências que estimulam a quebra e o rompimento de fronteiras entre os diversos territórios. Produzem assim um certo embaçalhamento do universo imagético e imaginário daqueles espaços, em obras colaborativas nas quais se apresentam situações e modos de atuação de um novo sujeito político que intervém de várias formas e produz espaços para vivências lúdicas e coletivas.

A arte, nesse sentido, pode tensionar as pessoas a perceber os diversos esquemas invisíveis de separação social e estimular, através de seu discurso, a criação de espaços para o encontro, o diálogo, a experimentação e o trânsito entre territórios. Pela facilidade de replicação de diversas ideias, é também possível, empoderar os grupos para que realizem a obra e, quem sabe, torná-la uma política pública.

Essas ações geram o sentimento de pertencimento através de propostas que induzem o uso coletivo dos espaços públicos (e também de áreas privadas). Proporcionando compartilhamento do espaço, encontros, que buscam romper com os muros invisíveis de todas as naturezas.

Essas obras se apropriam do espaço público como lugar de conflito e, portanto, podem realizar ali uma ação crítica que cria outros imaginários possíveis. Funcionando como base de potência imaginativa para outros usos do mesmo e conhecido lugar, pois, muitas vezes, nos falta referência para imaginar uma cidade e modos de viver diferentes. Quando experienciamos isso na prática, podemos criar, através destes micromodelos, modos de imaginar e romper a lógica dos usos dos espaços, criando territórios livres para a experimentação e a vivência da arte e das relações na cidade.

Milton Santos defines the concept of “territory” as “used territory”. Synonym of “inhabited space”, it is the result of a historic process whose construction is based on human necessities and interests, be they economic, emotional, moral or cultural. It’s the place where we construct history, based on our individual or collective actions, on our social relationships and on the encounters and occurrences of solidarity: “The territory is the ground, and the population is even more so, that is, an identity, the fact and the feeling of belonging to that which belongs to us. The territory is the basis of work, of residence, of material and spiritual exchanges and of life, and the territory influences all of these things. When one speaks of territory one should, then, from the start, understand that one is speaking of used territory, utilized by a population”.¹

He makes it clear that the territory is not made by its mere portion of physical space, but is created in the relationships, uses, occupation and feeling of belonging. A territory is always political and often produced through exclusions, since the production of a territory is always violent, because it foresees cutouts and contours.

Regardless of the apparent freedom of movement, the cities are marked by diverse, impenetrable territories. Places where we can’t go because we feel afraid, dislocated, we can’t pay for it, we don’t feel welcome, we don’t have access via public transportation and a host of other difficulties. This does not apply only to places or regions, but also to situations, occasions and rituals. A good example is with the security guards that stand at the gates of the cultural centers: the spaces are public, but we often feel intimidated upon entering that place. This even goes for the people who frequent the place, the posture of the guard can lead one to understand that the event is not for you, marking a political territory to which you are not invited.

To understand the presence of a variety of territories spread throughout the public space, it is first necessary to understand a complex question that permeates many artistic actions in the city: the “fight for territory” and, consequently, the relationship between

1. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996

“public and private”. This relationship is quite complex and can have different interpretations. “Public” can be understood as being something that belongs to the State or as something common. The fact that people have free access to certain spaces does not make them public or democratic, since often the creation of these spaces is based on private interests. The instances of power and the channels of public decisions are commandeered by groups and families, in contact with the public authorities, that define the uses based on a perspective of economic exploitation. In this way, they manage the cities and exercise their power, producing semi-public spaces. In Brazil today there is no space that is not managed/produced/created based on the pressures from companies and groups that financially support national politics. This is why so many fights for the rights to access the city and for the right of inhabiting that present themselves, through the urban occupations in empty buildings or in large encampments in the outskirts of the cities, creating a beautiful (and necessary) counter pressure on the governments and companies.

In this context, for one to create a “used territory”, several artists will conduct works and experiences that stimulate the break and rupture of frontiers between the diverse territories. In this way, they produce a certain entanglement of the universe of imagery and the imaginary of those spaces, in collaborative works in which one is presented with situations and ways of being, of a new political subject that intervenes in various ways and produces spaces for playful and collective experiences.

Art, in this sense, can push people to perceive the diverse invisible schemes of social separation and stimulate, through its discourse, the creation of spaces for encounters, for dialogues, for experimentation and for transiting among territories. Because of the ease in replicating a variety of ideas, it is also possible to empower groups so that they can create the work themselves, and who knows, turn it into public politics.

These actions generate a feeling of belonging through proposals that induce the collective use of public spaces (as well as private areas). Providing the sharing of space, encounters seek to breaking away from invisible walls of all sorts.

These works appropriate themselves of the public space as a place of conflict, and therefore, can hold a critical action there that creates other possible imaginations. They function as a base of imaginative potency for other uses of the same and known place, since we often lack reference to imagine a different city and different ways of living. When we experience this, hands on, we can create, through these micro models, ways of imagining and breaking with the logic of the uses of spaces, and create territories that are free for the experimentation and experiencing of art and of relationships in the city.

DIÁLOGO

VERA
PALLAMIN

56

57

Com o crescimento econômico das últimas décadas, estamos assistindo a grandes empreendimentos imobiliários (em acordo com o Estado) modelando os espaços públicos: pequenas casas dão lugar a grandes prédios e bairros se transformam totalmente. Sem praças, sem serviços públicos, sem escolas públicas e atendimento médico, a cidade se privatiza.

O plano de saúde privado, a escola privada, a escolinha de esporte privada, o clube para o fim de semana, o carro individual... Estaríamos caminhando (ou dirigindo) cada vez mais rápido para a privatização de tudo? Estamos cada vez mais longe de viver a utopia urbana de uma vida em comum?

Isso que você comenta associa-se a um dos paradoxos que estamos enfrentando de forma cada vez mais aguda, atualmente: a crescente concentração territorial e populacional urbana, chegando à configuração de megametrópoles em escalas jamais vistas na história, tem sido concomitante ao evidente empobrecimento da dimensão pública da vida em comum. Esse empobrecimento se torna nítido nas espacialidades urbanas de caráter coletivo, que em sua dinâmica vão sendo reconfiguradas não na matriz de se ampliar lugares de encontros abertos à socialização pública gratuita, à celebração da vizinhança e do bairro, mas como localidades predominantemente funcionais e desafetadas de lastro simbólico de alianças compartilhadas.

Afetos como o medo e a insegurança tomaram a dianteira no uso dos espaços urbanos abertos, submetendo as expectativas do encontro, do desconhecido, do imprevisível muito elogiadas nos primórdios da cidade moderna, no século XIX – ao sinal contrário, resultando num esgarçamento do tecido social urbano.

Esse movimento de crescente privatização a que você se refere tomou enorme fôlego a partir dos anos 70, quando da “flexibilização” produtiva, associada ao desemprego estrutural, à terceirização e à mercantilização da cultura. Nos países centrais, à fase dos chamados “30 anos dourados” do pós-guerra e aos movimentos políticos e culturais dos anos 1960 – os quais incorporavam em sua crítica a ideia de utopia – seguiu-se uma forte reação sistêmica conservadora, de dismantelamento de garantias ligadas ao estado do bem-estar e à adoção de práticas econômicas e sociais de natureza neoliberal (que se iniciaram neste país nos anos 1990). Décadas depois, uma das tarefas que se nos apresenta, politicamente, é repensar os termos de como voltar a incorporar a ideia de uma utopia socializante no horizonte coletivo. A atual matriz temporal dominante dificulta enormemente esta tarefa, pois, se por um lado alimenta-se de fluxos cada vez mais acelerados de eventos efêmeros e circuitos rápidos que favorecem o consumo e o retorno sempre mais ágil de excedentes, por outro lado essa intensa movimentação se concretiza num presente prolongado, ou num presentismo, que é vivenciado como um futuro despotencializado. No entanto, na consideração em amplitude destes aspectos é preciso não negligenciar o fato de que, por mais rebaixado que esteja o atual horizonte de expectativas, este sempre pode ser modificado pelas possibilidades da ação política no curso da história.

**A gentrificação acontece em áreas es-
quecidas, que se valorizam na medida em
que atraem investimentos econômicos
e culturais. Isso aumenta a disputa por
territórios e cria muros invisíveis por toda
a cidade. Muros que separam, que geram
barreiras, que intensificam a separação
social. Como seria possível quebrar esses
muros invisíveis (e as vezes visíveis)? A
arte pode ajudar?**

A produção do espaço urbano possui um vínculo de base com a produção capitalista, porém, o estágio atual de dominância financeira incrementou em muito a intensidade desta produção, já que nela encontra-se hoje uma de suas estratégias centrais de valorização do valor. Esse modo de reprodução do capital impõe disputas por terrenos que se concretizam com expedientes frequentemente violentos, sendo um deles a gentrificação. A segregação socioespacial que vai resultando dessa dinâmica, erigindo barreiras físicas e simbólicas, é parte dessa lógica. Atacar essa lógica exige, de saída, a consideração dialética entre essa racionalidade, suas dominâncias e as intervenções sociais realizadas na microescala, pontuais. Ambas modificam-se incessantemente, em proporções não previstas e não exatamente previsíveis, o que abre um campo de potência crítica e formativa para a ação de trabalhos da arte e da cultura, de extrema importância. A arte tem explorado este campo de potência de maneira muito

consequente, transformando seus conceitos e suas próprias práticas internas a partir dos modos inéditos de sua inserção na vida social, como temos visto acontecer com muita ênfase nas últimas décadas. A presença da arte desdobra as dimensões simbólicas nos contextos em que atua, ao mesmo tempo em que nutre processos estético-políticos de subjetivação de artistas e de participantes, com inequívocos ganhos sociais e culturais. Considero esta ação e formação estético-política uma das dimensões mais importantes da produção artística, hoje.

Espaços verdes estão ficando escassos na maioria das cidades grandes brasileiras. Quando olhamos a paisagem podemos ver mais o cinza dos prédios e viadutos e menos o verde das árvores. (o verde está cada vez mais raro, e não tenho notícia, de nenhum lugar no Brasil, onde o planejamento urbano incorpore a natureza de forma generosa). A natureza cresce em pequenos recortes na calçada. A luta por parques urbanos está em todo o país. Como você pensa essa relação da “natureza” com a “natureza urbana”? Faltam espaços para o ócio e a contemplação. Como produzir contrapoderes capazes de mudar essa lógica?

Observo sua enorme preocupação com as possibilidades de resistência a essa racionalidade que em nossas cidades tem eliminado progressivamente a urbanidade e seus espaços de convívio. Depois de séculos de ampliação do capital e da atualização da sua dupla fórmula de valorização do valor e de superação incessante de limites, estamos diante de situações limítrofes em relação à natureza como um todo. A finitude da natureza e o grau de transformação a que tem sido submetida planetariamente em função dos bilhões de humanos atingiu limiares que a própria ciência alerta serem intransponíveis sem danos irreversíveis. Realmente, diante deste cenário, todos que compreendem tal insanidade sentem-se eticamente solicitados a fazer algo em direção contrária à marcha desse poder de desnaturação e objetificação. A formação de contrapoderes capazes de vir a impor obstáculos e resistência a estes fluxos dominantes encontra na vida cotidiana, em seus saberes e fazeres, um terreno importantíssimo, já que, na cidade, é na produção desse cotidiano que podem ser efetuados desvios em direção à apropriação de espaços e usos não pautados pelo valor de troca. As escalas de ação aí possíveis são múltiplas, mas é preciso insistir na escala do coletivo, já que é esta a escala do político. Gerar contrapoderes significa comprometer-se com o coletivo. Enquanto

as contraposições ficarem restritas aos âmbitos individuais ou moleculares, sua eficácia, embora válida, será moderada. Mudanças de peso dependem de organização coletiva, propositada e estruturada. Não à toa, o investimento ininterrupto nos valores e práticas do individualismo é tão valorizado pelo *status quo*.

A arte pode ser entendida como uma prática social mediadora. A arte no espaço público pode desestabilizar certezas e as formas com as quais nos identificamos no nosso cotidiano. A arte atua nesta produção do espaço, gerando outros espaços de encantamento e experiência da cidade. Isso é lindo e super interessante, mas ao mesmo tempo a arte pode ser usada como auxiliar nos processos de gentrificação, docilizando as pessoas e produzindo espaços neutros e espetacularizados, onde os embates políticos tendem a desaparecer (quem iria dizer alguma coisa contra um museu?). Estes paradoxos entre a arte e a política são históricos e parece que estamos muito longe de conseguir alguma solução neste sentido. Visto a presença cada vez mais marcante do mercado de arte na lógica de produção e circulação da produção artística. Como você percebe esse uso instrumental da arte nos processos de gentrificação urbana?

De fato, esse uso instrumental da arte é recorrente. Um dos últimos casos marcantes foi o do MAR, Museu de Arte do Rio, que está diretamente ligado à gentrificação da área perto do Pier Mauá, onde está sendo construído o Museu do Amanhã. Lembro-me de que, logo depois de inaugurado, vi com surpresa o nome de coletivos de arte expondo ali trabalhos que se diziam críticos de processos urbanos! Parece que com o tempo tudo foi se neutralizando ideologicamente, sendo absorvido no circuito oficial. Hoje as origens deste museu (embora recentes) parecem esquecidas. Na história da arte contemporânea, há nomes como o de Krzysztof Wodiczko que fez da crítica à gentrificação o motivo de trabalhos marcantes. Essa direção me parece muito proveitosa, uma vez que sua crítica elaborou-se em formações estéticas densas e eficazes não apenas no âmbito urbano, mas sobretudo naquele da própria arte. Nesse enfrentamento, a armadilha a evitar é a de se focar mais no problema urbano do que naquele estético. A dificuldade está no trato preciso de ambos.

A arte e a cidade têm sido tema de suas pesquisas já há algum tempo. O que há de novo nas obras de arte – em contato com a cidade – na arte contemporânea, à luz da produção de outras épocas?

Um dos importantes pontos a destacar é que a dicotomia entre o plano da autonomia e o da heteronomia da arte, que perdurou com vigor na arte moderna, foi superada na prática artística por uma dialética entre ambos. Isso significou um modo bem diferente de se compreender a relação entre o estético e o político, os quais passaram a não mais ser tomados como distintos e excludentes, mas como mutuamente constituintes. A filosofia de Jacques Rancière trabalha profundamente essa questão. Uma imagem ou uma ação artística é ao mesmo tempo autônoma e heterônoma, paradoxo este que faz parte do regime estético em vigor nas artes desde o século XVIII, segundo o filósofo. Nesses termos, há uma nova compreensão sobre a politicidade da imagem e dos trabalhos de arte. O antigo selo de arte engajada, que perdurou por tanto tempo, envelheceu e tornou-se datado.

Um outro aspecto também a destacar é que a vida urbana e suas práticas passaram a ser lidas e apreendidas pelos artistas de modo muito mais complexo, exigindo-lhes um envolvimento de outra ordem nas situações com as quais trabalham. O campo de saberes implicados ampliou-se qualitativamente reconfigurando os termos dessa experiência.

Numa sociedade marcada pela dominação cultural, a arte exerce o importante papel de estimular uma educação sensível, num mundo marcado pela produção vertiginosa de imagens. A educação crítica para as imagens é de fundamental importância para se restaurar a parcela poética de nossas vidas, contra uma cultura visual totalitária e totalizante. A Arte pode ser uma importante ferramenta para dar suporte a utopias urbanas. Você acredita, como diz Schiller, que “a beleza é o caminho para a liberdade”?

Schiller tem um importante papel na reflexão do campo estético. Em seu trabalho *A educação estética do homem – numa série de cartas* –, de 1793, ele projetou, de modo inaugural, uma utopia estética em que a arte tem um papel revolucionário. Tratava-se de um processo de formação sensível que não dizia respeito apenas ao indivíduo, mas também à coletividade, e é nesse sentido que tal formação estética seria o caminho para a liberdade política. Uma de suas preocupações era a de buscar superar a cesura entre o sensível e o inteligível, advinda de uma longa tradição que remonta aos gregos. Escrevendo logo após a Revolução Francesa e o período do terror que a sucedeu, Schiller se preocupava em como pensar uma sociedade não apenas racional mas também humanizada, partindo da realidade existente. Sua tese é a de que a educação estética seria a melhor via de recuperação da totalidade das capacidades humanas, totalidade esta que fora roubada dos indivíduos por uma cultura unilateral e fragmentada. Para ele, este empreendimento formativo se estenderia por um longo período histórico, pois implicaria a constituição de uma cultura e um projeto de emancipação da humanidade. Sua utopia, em última instância, dizia respeito a uma revolução mais radical que aquela política, visando à constituição dos fundamentos de uma nova vida. Como se vê, as questões de fundo por ele enfrentadas não saíram ainda de cena na nossa situação contemporânea: diante da onipresença da forma-mercadoria, será que a arte não continuaria ainda apostando na promessa de uma nova vida?

Vera Pallamin é graduada em Arquitetura e Urbanismo e em Filosofia pela Universidade de São Paulo. É docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde orienta pesquisas de mestrado e doutorado. É autora dos livros *Arte Urbana – São Paulo, região central* (2000), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana* (org), (2002) e *Arte, cidade e cultura: aspectos estético-políticos* (no prelo).

DIALOGUE

VERA
PALLAMIN

62

63

With the presence of the economic growth over the last decades, we are witnessing great building ventures (in accordance with the State) shaping public spaces – small homes make way for large buildings, and entire districts are completely transformed. With no public utilities, schools, medical services or plazas, the city is privatized. Private healthcare plans, private schools, private gyms, weekend clubs, personal cars... are we heading, at an increasingly quickened pace, towards the privatization of everything we know? Are we even farther away of living the urban utopia of a common, shared life?

What you are describing is associated with one of the paradoxes we face in modern days, one which has become increasingly poignant: the growing urban population and territorial concentration – leading to the conformation of mega-metropolises of unprecedented scales – has been simultaneous with the clear impoverishment of the public dimension of common life. This impoverishment becomes distinct in urban spatialities of collective nature, which in their dynamics, are being recomformed; not to expand meeting places open to free public socialization, to the celebration of the neighborhood, but as predominantly functional localities, unaffected by the symbolic coverage of shared alliances. Impairments such as fear and insecurity have taken the lead in the usage of open urban spaces, subjecting the expectations of the meeting, the unknown, the unexpected – often commended in the early days of the modern city, during the 19th Century – towards the opposite way, resulting in a fragmentation of the urban social fabric.

This movement of increasing privatization you mentioned gained ground around the 70's with the occurrence of what is known as "productive loosening", which is associated with structural unemployment, outsourcing, and the commercialization of culture. In central nations, the era of the so-called "30 golden years" of the post-war period and rise of social and political movements during the 60's – which were incorporated into their criticism of the concept of "utopia" – was followed by a strongly conservative, systemic reaction, involving the dismantling of guarantees associated to the Welfare State and the adoption of socio-economical practices which were neoliberal in nature (introduced to Brazil during the 90's). Decades later, one of the tasks politically presented to us is to consider a way to reincorporate the idea of a socialized utopia on the collective horizon. The current, dominant temporal matrix makes this task significantly difficult since, while it feeds on increasingly accelerated flows of ephemeral events and fast circles which favor consumption and the continuously faster return on excess, this intense movement is materialized in a prolonged present time, or a presentism, which is lived through as an unpotenzialized future. However, taking these aspects into consideration, one must not overlook the fact that, as downgraded as the current horizon of expectations may be, it can always be modified by the possibilities of political actions over the course of history.

The process of gentrification happens in forgotten areas, which gain value as they attract economical and cultural investments. This increases the competition over territory, and creates invisible walls all over the city. Walls that divide and isolate, intensifying the sense of social separation. How would it be possible to break these invisible - and at times, visible - walls? Can art help in some way?

The production of urban space possesses a basic bond with the capitalist production. However, the current state of financial dominance has increased the intensity of this production of space, since it contains one of its main strategies of appreciation of value. This method of capital reproduction imposes the competition for terrains which materialize with frequently violent proceedings, one of them being the process of gentrification. The socio-spatial segregation generated by these dynamics, raising physical and symbolic barriers, is a part of this logic. Attacking this logic requires, first of all, the dialectical consideration between this rationality, as well as its dominances, and punctual social interventions, done under a micro scale. Both are incessantly modified, in unpredictable proportions, which opens a field of formative and critical potency for the actions of works of art and culture of the utmost importance. Works of art have explored this field of potency in a very consequential manner, transforming

its concepts and its own internal practices based upon the unprecedented methods of their insertion in social life, as we have seen happening with pronounced emphasis over the last decades. The presence of art unfolds the symbolic dimensions of the contexts in which it acts, at the same time as it nourishes aesthetic and political processes of subjectivation of artists and participants, with clear cultural and social gains. I consider this action and this aesthetical-political formation one of the most important dimensions of modern artistic production.

Green areas are becoming scarce in most of the larger Brazilian cities. When we look at the landscape, we can see more of the gray of buildings and overpasses, and less of the green of trees. Green is becoming increasingly rare, and I have no knowledge of any city in Brazil in which urban planning incorporates nature in a generous manner. Nature grows in small cutouts on the pavement. The struggle for urban parks can be noticed all over Brazil. What are your thoughts on this relationship between primeval nature and urban nature? There is a lack of spaces reserved for leisure and contemplation. How would it be possible to counteract against this logic?

I can notice your great concern in regard to the possibilities of resistance to this rationality, which has been gradually removing urbanity and communal areas from our cities. The capital has expanded for centuries, while continuously updating its twofold formula of appreciation of value and incessant surpassing of boundaries, and we are now faced with neighboring situations in relation with nature. The extent of the transformation nature has been subjected to due to the billions of humans inhabiting the planet has reached thresholds that scientists have alerted to be insurmountable with no irreversible damage. Truly, when faced with this reality, those who comprehend this kind of insanity feel ethically solicited to do something directly opposite to the path carved by this power of denaturation and objectification. The establishing of counter-powers capable of imposing obstacles and resistance to these prevailing flows is able to find in everyday life - in its knowledge and actions - a supremely important terrain, since it is in the city and in the production of this routine that it becomes possible to accomplish deviations towards the appropriation of spaces and habits under no rule by the exchange value. There are multiple scales of action one can take, but it is necessary to focus on the scale of the collective, since this is the scale of politics. To generate counter-powers is to create a commitment with the collective. As long as oppositions

are restricted to an individual or molecular scope, their effectiveness, although valid, will be moderate. Significant changes depend on collective, purposeful and structured organization. It is not a coincidence that the continued investment on the values and practices of individualism is so prized by the status quo.

Art can be understood as a mediating social practice. The art in the public space can destabilize the convictions and ways with which we identify ourselves in our daily lives. Works of art act over this production of space, generating other spaces where one can experience and be fascinated by the city. This is something interesting and beautiful, but at the same time, art can be used as a tool in gentrification processes, manipulating people to be more accepting and producing neutral, spectacle-dominated areas where political contentions tend to disappear (one can't just protest against a museum, after all). These paradoxes between art and politics have happened throughout history, and it seems we are far from achieving any sort of solution in this direction. This becomes evident with the increasingly strong presence of the art market in the logistics of production and circulation of artistic works. How do you perceive this instrumental usage of art in urban gentrification processes?

It is true that the instrumental usage of art has become recurrent. One recent notable example is that of MAR - Museu de Arte do Rio (Art Museum of Rio), which is directly associated to the gentrification of the area near Pôr Mauá, where the Museu do Amanhã ("Museum of Tomorrow") is being built. As I recall, soon after it was opened, I was surprised to see the names of artistic collectives, exhibiting works which considered themselves critical of urban processes! It seems that, as time went on, everything has been going through a process of ideological neutralization, being absorbed into the official circle. Nowadays, the origins of this museum, although recent, seem to have been forgotten. There are names in the history of modern art, such as Krzysztof Wodiczko, who have turned the critique of gentrification into the reason for the creation of remarkable works. I see this as a beneficial direction, since their critiques were elaborated upon dense and effective aesthetic formations not only in an urban context, but in the context of art itself above all else. One trap which should be avoided in this confrontation is that of giving greater focus to the urban issue than to the aesthetics. The difficulty lies in the precise tract of both elements.

Art and the city are two themes you have used in your research for some time. What is new in works of art – in their contact with the city – from modern times, when compared to productions in past eras?

One important point to highlight is that the dichotomy between the autonomous plan and the artistic heteronomy plan, which has vigorously persisted in modern art, has been overcome in the artistic practice by means of a dialectic between both. This denoted a fairly different way of comprehending the relationship between aesthetics and politics, which have since been considered no longer distinct and exclusionary, but as being mutually constituent. The philosophy of Jacques Rancière is deeply engaged to this matter. According to the philosopher, an artistic action or image is simultaneously autonomous and heteronomous, and this paradox is a part of an aesthetic framework which has been in effect over the arts since the 18th Century. Under these terms, there is a new comprehension in regard to the political elements of images and works of art. The old label of “engaged craft”, which lasted for so long, has aged and became dated.

One other aspect that stands out is that urban life and its practices are now read and seized by artists in a much more complex way, which demands them to be involved in a different order in the situations with which they work with. The field of involved knowledge went through a qualitative expansion, redefining the terms of this experience.

In a society marked by cultural domination, art exercises the important role of stimulating a sensible education in a world characterized by the vertiginous production of images. The critical education regarding images is of paramount importance towards restoring a poetic part of our lives, when faced with a totalitarian and all-encompassing visual culture. Art can be an important tool to support urban utopias. Do you believe, as said by Schiller, that “beauty is the path to freedom”?

Schiller has an important role in the debate of the aesthetic field. In his work *Letters Upon The Aesthetic Education of Man*, published in 1793, he designed the then new idea of an aesthetic utopia, in which art has a revolutionary role. It was a sensible formative process which did not concern only the individual, but also the collective, and it is in this direction that said aesthetic formation would be the path for political freedom. One of his concerns was attempting to overcome the censorship between the sensible and the

comprehensible, arising out of an enduring tradition which dates back to ancient Greece. Writing soon after the French Revolution and the Reign of Terror which succeeded it, Schiller was concerned with the way of contemplating a society which was not only rational, but also humanized, grounded on the realities of the time. His thesis states that the aesthetic education would be the best approach to recover the totality of human faculties, a totality which was taken from the individuals by an unilateral and fragmented culture. According to him, this formative undertaking would be extended for a long historical period, since it would entail the constitution of a culture and a project of emancipation for humanity. His utopia, ultimately, concerned a revolution of a much more radical nature than simple politics, aiming at the constitution of foundations for a new life. As you can see, the underlying issues he confronted are not yet gone from our situation in modern times: when faced by the omnipresence of form-merchandise, isn't it possible that art is still attempting to bet on the promise of a new life?

Vera Pallamin has graduated in Architecture and Urbanism, and in Philosophy, at the Universidade de São Paulo. She is a professor in the Faculty of Architecture and Urbanism at the USP, where she guides master and doctorate studies. She is the author of *Arte Urbana – São Paulo, região central* (2000), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana* (org), (2002) and *Arte, cidade e cultura: aspectos estético-políticos* (in press).

PERNOITE

Salvador, 2013

RAPHAEL ESCOBAR

<http://escobareshobar.weebly.com/>

68

69

O trabalho do artista Raphael Escobar é fortemente influenciado pela cultura urbana de São Paulo. O skate, o grafitti, o pixo, o rap e a “cultura das quebradas” são o elo de ligação de sua arte com a cidade. Em sua produção, seja nas intervenções na rua, seja nos trabalhos criados para os espaços expositivos tradicionais, a “rua” está em atravessamento.

Em seu projeto “Pernoite”, desenvolvido em Salvador, Bahia, durante a residência do projeto Muros – Territórios Compartilhados (no qual os artistas são convidados a desenvolver trabalhos no espaço público evidenciando uma série de muros físicos ou não, existentes nas cidades), o artista desenvolve, a partir de conceitos da biologia sobre os modos de coexistência entre as espécies (inquilinismo, mutualismo, parasitismo), uma forma de moradia urbana temporária para os moradores de rua.

O artista instala, em um estabelecimento comercial, um toldo retrátil dotado de um mecanismo que possibilita abri-lo à noite para ser usado como abrigo. Na simplicidade da proposta se deflagra uma rede de relações entre as pessoas na cidade e a formação de territórios. Ao mesmo tempo, o trabalho chama a atenção para uma situação delicada e complexa que é a vida de quem habita as ruas.

O projeto não se dá apenas na instalação do toldo, mas se complexifica no momento de buscar um comerciante disposto a abrigar um morador de rua na frente de sua propriedade (pois a negociação entre as partes era necessária).

O trabalho envolve não apenas a relação do morador de rua e do proprietário com a obra, mas também a relação entre os dois. A calçada como espaço de passagem é transformado e a lógica de espaço público ganha um outro significado. O toldo aponta para as potências do uso dos espaços e os problemas de convivência entre os diferentes agentes das metrópoles.





The work of artist Raphael Escobar is strongly influenced by São Paulo's urban culture. Skateboarding, graffiti, "pixo" (brazilian graffiti font), rap and "back alley culture" are the link in the chain of his artistic connection with the city. In his work, be it in the street interventions, or in the works created for traditional exhibition spaces, the "street" is at the crossroads.

In his project "Pernoite [Overnight Stay]", developed in Salvador, Bahia, during the residency with the project "Muros – Territórios Compartilhados [Walls – Shared Territories]", (in which the artists were invited to develop works in the public space showing evidence of a variety of walls in the cities, both physical and invisible). The artist develops a form of temporary urban dwelling for the homeless population, based on concepts of biology related to the modes of coexistence among the species (inquiline, mutual and parasitic).

The artist installs, in a commercial establishment, a retractable awning endowed with a mechanism that allows for it to be opened at night so that it may be used as a form of shelter. In the simplicity of the proposal, what breaks out is a network of relationships among the people in the city, in the formation of territories. At the same time, the work calls one's attention to a delicate and complex situation which is the life of one who inhabits the streets.

The project doesn't merely manifest itself in the installation of the awning, but makes itself more complex when it's time to look for a merchant willing to shelter a homeless person in front of his/her property (since negotiation between the parties is necessary).

The work involves not only the relationship between the homeless person and the proprietor with the work of art, but also the relationship between the two people. The sidewalk as space for passing through is transformed, and the logic of public space gains new meaning. The awning points to the potencies of the use of spaces and the problems of coexistence among the different agents of the cities.

LOTES VAGOS

Belo Horizonte, 2005 e 2006
Fortaleza, 2008

BRENO SILVA E LOUISE GANZ
<http://lotevago.blogspot.com.br/>

72

73

Lotes Vagos é um projeto que visa transformar os lotes vagos em espaços públicos de uso coletivo, durante um período pré-determinado. Os lotes são emprestados pelos seus proprietários e usados por vizinhos, moradores e transeuntes. O grupo que participa da transformação do lote torna-se responsável pela implantação do projeto, pelo cuidado com o espaço e pelos acontecimentos.

A intenção do trabalho é criar situações que estão na contramão da lógica de especulação imobiliária e de espetacularização dos espaços públicos. A proposta é trilhar um caminho que vise realçar uma rede de espaços vazios – áreas, potencialmente, de invenção e experiência – trabalhando tanto com as especificidades físicas do lugar (como a vegetação, o relevo, o terreno e as construções), quanto com as pessoas do entorno e suas atividades.

O processo começa com a busca desses lotes, por meio de caminhadas e do contato com diversas áreas da cidade. Depois são feitas negociações com os proprietários, que emprestam os lotes por períodos distintos, e em seguida é realizado um trabalho em colaboração com as pessoas do entorno, que decidem coletivamente

qual será o uso do lote. As possibilidades para o uso das áreas são inúmeras, como festas de casamento, lugar para descanso, hortas públicas, bibliotecas, salões de beleza, parques e muitas outras. As formas de ocupação problematizam os modos de vida social hoje e colocam em debate as relações de propriedade, meio ambiente, ócio, ética e estética.

As ocupações não visam “requalificar” ou “revitalizar” os lotes, mas mantêm seu caráter de abandono, incorporam suas especificidades e projetam esses espaços como lugares entre o vago e o propositivo. Ao mesmo tempo, intensificam o debate sobre a qualidade de vida nas cidades e colocam em discussão a relação entre o público e o privado, o modo como utilizamos os espaços públicos da nossa cidade e como eles fazem parte da vida privada. O projeto pensa os lotes vagos como extensões do doméstico, que podem ser lugares para o lazer e o ócio, mas também como extensão da casa e da domesticidade, pois o espaço público também se faz pelo uso e pelas práticas informais, legais e ou ilegais, como habitações, vendas e plantações que se dão em ruas e áreas residuais.



Lotes Vagos [Vacant Lots] is a project that aims to transform vacant lots into public spaces for collective use, during a pre-determined period of time. The lots are loaned by the proprietors and used by neighbors, residents and passers-by. The group that participates in the transformation of the lot becomes responsible for the implementation of the project, for taking care of the space and for what happens there.

The intent of the work is to create situations that are swimming upstream against the current of real estate speculation and the spectacularization of public spaces. The idea is to open a pathway that aims to highlight a network of empty spaces - areas, potentially, of invention and experience - working as much with the physical specifics of the space (like the vegetation, the terrain, the land and the buildings), as with the people in the surrounding area and their activities.

The process begins itself with the search for these lots, through walks and contact with a variety of areas in the city. Afterwards, negotiations are made with the proprietors, who loan the lots to the project for different periods of time, and following that, a collaborative

work effort takes place with the people in the surrounding area, who collectively decide what the lot will be used for. The possibilities for the use of these spaces are unlimited, including wedding parties, leisure areas, public gardens, libraries, beauty salons, parks and several others. The forms of occupation question the ways of social life today and propose the debate regarding relationships with property, the environment, idleness, ethics and beauty.

The occupations don't aim to "recategorize" or "revitalize" the lots, but instead to maintain their abandoned characteristics, incorporating their specifics and projecting these spaces as places somewhere between emptiness and volition. At the same time, it intensifies the debate regarding the quality of life in cities and proposes the discussion related to what is public and what is private and the way in which we use our city's public spaces and how they are part of our private lives. The project thinks of the lots as extensions of what is domestic, which can be places for leisure and idleness, but also as an extension of the home and all that is domestic, as the public space is also created through use and through informal routines, legal or illegal, such as housing, sales, and the gardening that goes on in residual areas.



LEILÃO DE ARTE PIOLHO NABABO R\$1,99

Belo Horizonte e Fortaleza
desde 2010

PIOLHO NABABO
piolhonababo.blogspot.com.br/

76

77

O coletivo Piolho Nababo, formado por Daniel Toledo, Froiid K e Warley Desali é conhecido no meio *underground* belo-horizontino desde 2010, quando criaram a Galeria de Arte Piolho Nababo, ocupando uma sala comercial no edifício Maletta, no centro de Belo Horizonte, onde qualquer pessoa poderia expor. As obras eram trocadas, vendidas, doadas e a quantidade foi crescendo tanto que as obras se sobrepunham em camadas nas paredes, no teto e no chão.

Nesse espaço surgiu o “Leilão de Arte Piolho Nababo R\$1,99” (que acontecia inicialmente no Ystilingue – espaço que já abrigou diversas iniciativas independentes em BH – e migrou para outros lugares, incluindo espaços institucionais). No Leilão, o coletivo convoca diversos artistas a participarem e organiza um grande e performático Leilão de Arte cujos preços iniciam em R\$ 1,99, numa clara referência ao comércio popular brasileiro. O diferencial do leilão é que as obras que não são vendidas são destruídas. Eles afirmam de forma irônica que “se uma obra de arte não tem valor comercial, ela não merece existir”. Cada evento tem um mote, mas todos trazem críticas afiadas ao sistema tradicional da arte.

O acervo do leilão compreende uma série de trabalhos dos mais diversos tipos, como pinturas, desenhos, gravuras, colagens, fotografias, esculturas, entre outros. O leilão que funciona como uma extravagante festa, conta com uma banda, ou DJ, que toca durante todo o evento, produzindo um ambiente de catarse coletiva. Os lances podem ser ou não acatados pelo leiloeiro.

O evento é uma sátira aos tradicionais leilões que integram o mercado de arte e assim o coletivo questiona: “O que é arte?” “O que é o espaço de arte?” “O que é o artista?” “Por que este ou aquele foram eleitos?”. Dessa forma, instigam a todos, a partir da ideia de que todos somos artistas, a produzirem e exibirem suas obras. Fazem piada com o mercado de arte e o colecionismo e com o fetiche de se possuir uma obra de arte. Retiram todo o glamour e tornam a arte uma mercadoria qualquer. Além de criarem espaços para trocas e compartilhamento entre os artistas participantes.





The collective Piolho Nababo, formed by Daniel Toledo, Froiid K and Warley Desali, has been a familiar name in the Belo Horizonte underground since 2010, when they created the Galeria de Arte Piolho Nababo, occupying an office space in the Maletta building, in the center of Belo Horizonte, where anyone could exhibit their work. The works were traded, sold and donated, and the quantity continued to grow so much that the works layered themselves over each other on the walls, ceiling and floor.

This space hosted the emergence of the “Leilão de Arte Piolho Nababo R\$1,99” [Art auction] (which initially took place at Ystilingue – a space that has given shelter to a variety of independent initiatives in Belo Horizonte –, and migrated to other places, including institutional spaces). At the Auction, the collective calls upon a variety of artists to participate and they organize a big, performative Art Auction with prices that start at R\$ 1,99, in a clear reference to the popular Brazilian commerce. What differentiates the auction from others is that the works that are not sold are destroyed. They affirm, in an ironic way, that if a work of art has no commercial value, it doesn’t deserve to

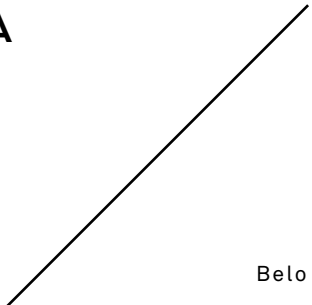
exist”. Each event has a theme, but all of them carry sharp criticisms regarding the traditional system of art.

The auction’s collection includes a series of works of the widest variety, such as paintings, drawings, engravings, collage works, photographs and sculptures, among others. The auction functions as an extravagant party, including a band or a DJ, who plays throughout the event, producing an environment of collective catharsis. The bids may or may not be acknowledged by the auctioneer.

The event is a satire of the traditional auctions that are a part of the art market and ask: “What is art?” “What is an art space?” “What is the artist?” Why was this one or that one elected? In this way, they instigate all, based on the idea that we are all artists, to produce and exhibit our works.

They make a joke about the art market and collecting, with a fetish for one’s ownership of an artwork. They remove all the glamour and turn art into everyday merchandise. Aside from this, they create spaces for exchanging and sharing among the participating artists.

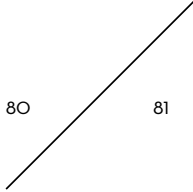
VECANA



Belo Horizonte, 2011

PIERRE FONSECA
vecana.webnode.com.br

80



81

Numa certa manhã, árvores de Belo Horizonte aparecem marcadas com placas de metal que trazem a logomarca de uma empresa chamada “Vecana”. Além da informação de que aquela árvore está reservada para corte, há também um código de barra, número do lote para exportação e o endereço do site da empresa. No site, tudo dá a entender que se trata de uma empresa verdadeira. Em sua missão, visão, valores e estratégia de negócios, apresenta uma proposta que tensiona os limites éticos em relação à negociação e à exploração dos bens naturais nas cidades brasileiras.

Alguns moradores da cidade se assustam e entram em contato com a Prefeitura e a polícia, que dizem não saber nada sobre o assunto. O caso começa a tomar grande repercussão na mídia local e diversos jornais impressos e na TV noticiam o fato com muita revolta. A ação ganha páginas inteiras nos jornais e traz à tona diversas

reclamações sobre como as árvores da cidade estão sendo cuidadas, a falta de responsabilidade da Prefeitura, etc. Repórteres vão até Brasília, no local onde estaria localizada a empresa de acordo com o site, e veem um prédio comercial bem luxuoso, porém não existe ali empresa alguma.

A demora para o público entender que se tratava de uma ação artística colaborou para uma recepção ainda mais séria da notícia na mídia. Nesse sentido, a ação é uma proposta artística que cria uma realidade distorcida, porém possível. Ao exagerar as estratégias comerciais que já existem no mercado, evidencia a falta de escrúpulos na negociação dos bens naturais nas cidades brasileiras e as relações comerciais que exploram o bem comum em nome do lucro.



On a certain morning, trees in Belo Horizonte appear marked by metal signs that bear the brand mark of a company called "Vecana". Aside from the information that the tree is designated to be cut, there is also a bar code, a lot number for export and the address of the company's site. On the site, everything leads one to believe that one is dealing with a real company. In its mission, vision, values and business strategy, it presents a proposal that stretches ethical limits regarding negotiation and the exploration of natural resources in Brazilian cities.

Some city residents get frightened and contact the city government and the police, who say that they don't know anything about the matter. The case begins to make a lot of noise in local media coverage, with a variety of print newspapers and TV, newscasts reporting the fact with outrage. The action gains full page coverage in the

newspapers and brings to the surface a variety of complaints about how the trees in the city are being taken care of, the city government's lack of responsibility, etc. Reporters go to Brasília, the location in which the company was supposed to exist, according to the site, and see a highly luxurious office building, however no company of any sort exists there.

The delay in the public's understanding that what was an artistic action collaborated with the receiving of even more serious news from the media. In this way, the action is an artistic proposal that creates a distorted yet possible reality. Upon exaggerating the commercial strategies that already exist in the market, it shows evidence of the lack of scruples in the negotiation of natural resources in Brazilian cities and the commercial relationships that exploit the common good in the name of profit.



CAMPANHA NÃO ELEITORAL

Belo Horizonte, 2012

PISEAGRAMA

www.piseagrama.org

84

85

A ação se dá em Belo Horizonte, durante o período da campanha eleitoral de 2012 e é composta por uma série de materiais gráficos, cartazes, adesivos, bolsas, cavaletes, camisetas, que vão pouco a pouco colorindo os espaços públicos das cidades (e também as redes sociais) através de imagens que se expandem para além do período eleitoral. O material vendido a preço de custo em livrarias, feiras ou na loja *on-line*, traz uma série de quadrados coloridos com *hashtags* como #ÔNIBUSSEMCATRACA, #CARROSFORADOCENTRO, #PARQUESABERTOS24H, #UMAPRAÇAPORBAIRRO, #NADAREPESCARNOAR-RUDAS, provocando o imaginário urbano num momento no qual as cidades estão totalmente tomadas por slogans, imagens e propagandas de partidos políticos.

Esse material se configura como uma série de pílula de projetos para o espaço público, estimulando e apresentando outras formas de se reivindicar o espaço público para uso coletivo, uma vez que esses espaços se apresentam cada vez mais privatizados. Os cartazes sem assinatura se lançam livres às interpretações e interferências nos espaços das cidades, desenrolando propostas e imaginários, paisagens e práticas de código aberto.

Durante as manifestações que tomaram as ruas do Brasil, a proposta da campanha foi apropriada por diversos grupos e movimentos sociais que inseriram no mesmo layout novas frases de reivindicação coletiva. Como, por exemplo, #NENHUMVIADUTO ou as diversas bandeiras vermelhas com a frase #ÔNIBUSSEMCATRACA, empunhadas durante os protestos por melhoria no transporte público. A simplicidade do design e das mensagens fizeram o trabalho também viralizar nas redes sociais.

Piseagrama é uma publicação dedicada aos espaços públicos “existentes, urgentes e imaginários” e se define como “espaço público periódico”, coordenada por Fernanda Regaldo, Renata Marquez, Roberto Andrés e Wellington Cançado. A noção de “público” é desenvolvida na revista a partir da articulação entre diversas áreas do saber, como a arte, a política, a arquitetura, a fotografia e a vida nas cidades. Além do periódico, o grupo de editores publica uma série de livros como o *Domesticidades*, *O guia do morador de Belo Horizonte* e o *Atlas Ambulantes*. As publicações existem no meio impresso, mas servem também como material que se desdobra no espaço público para trazer ao debate as formas de viver, ocupar e experienciar a cidade de forma crítica.





NON ELECTORAL CAMPAIGN

Belo Horizonte, 2012
PISEAGRAMA

The action that occurs in Belo Horizonte, during the period of the electoral campaign of 2012, was composed of several graphic materials, posters, stickers, purses, easels and t-shirts, that little by little, go on to color the public spaces of the cities (and the social networks as well) through images that expand themselves beyond the electoral period. The material sold at the price of cost in bookstores, fairs or at the online store, brought a series of colorful squares with hashtags like #ÔNIBUSSEMCASTRACA, [#BUSWITHOUTATURNSTILE], #CARROS FORADOCENTRO, [#CARSOUTOFTHECENTER], #PARQUESABERTOS24H, [#PARK-SOPEN24HRS], #UMAPRAÇAPORBAIRRO, [#ONEPARKPERNEIGHBORHOOD], #NADAREPESCARNOARRUDAS [#SWIMMING

ANDFISHINGINTHEARRUDASRIVER], provoking the urban imaginary in a moment in which the cities are completely overtaken by slogans, images and advertisements from political parties.

This material configures itself like a pill series of projects for the public space, stimulating and presenting other ways of demanding that the public space be used for collective use, since these spaces present themselves to be more and more privatized. The unsigned posters launch themselves, free to the interpretations and interferences in the city's spaces, unrolling proposals and imaginations, landscapes and practices of open code. During the protests that covered the streets of Brazil,



the proposal of the campaign was appropriated by a variety of groups and social movements that inserted new phrases for collective demands into the same layout. Like, for example, #NENHUMVIADUTO (#NOOVERPASSWHATSOEVER) or the variety of red banners with the phrase #ÔNIBUSSEMCASTRACA (#BUSWITHOUTTURNSTILE), held during the protests for the improvement of public transportation. The simplicity of the design and of the messages made the work become viral as well, through the social networks.

Piseagrama is a publication dedicated to public spaces that are "existent, urgent and imaginary" and defines itself as a "periodic public space", coordinated by

Fernanda Regaldo, Renata Marquez, Roberto Andrés and Wellington Cançado. The notion of what is "public" is developed in the magazine based on the articulation among diverse areas of knowledge, like art, politics, architecture, photography and life in the cities. Aside from the periodical, the group of editors publishes a series of books like *Domesticidades*, *O guia do morador de Belo Horizonte* e o *Atlas Ambulantes* [Domesticities, The guide for the resident of Belo Horizonte and the Ambulant Atlas]. The publications exist in printed media, but also serve as material that unfolds itself in the public space to critically debate ways of living, occupying and experiencing the city.

COZINHAS TEMPORÁRIAS

PELOS QUINTAIS DO JARDIM CANADÁ

Nova Lima, 2012

THISLANDYOURLAND
thislandyourland.blogspot.com

Thislandyourland é uma dupla formada por Louise Ganz e Ines Linke e desenvolve trabalhos que se relacionam com a paisagem, a arte, a natureza e a cidade. Suas propostas buscam colocar em debate o acesso à terra e aos meios de produção, tanto no contexto urbano, quanto rural.

As artistas investigam como as macroestruturas econômicas influenciam nas nossas vidas cotidianas, inviabilizando nossa autonomia e construindo espaços de homogeneização. O trabalho aborda a forma como os processos de globalização e capitalismo em larga escala conduzem a formas de vida socioculturais padronizadas internacionalmente. Elas idealizam uma cidade na qual as trocas acontecem de forma horizontal e comunitária, em que a subsistência das pessoas acontece a partir de formas produtivas autônomas; de quintal em quintal, onde os insumos disponíveis estão acessíveis a uma coletivização. A função final desse processo seria a independência das macroestruturas e a possibilidade de se ter uma total autonomia nos sistemas construtivos, energéticos, de acesso à água e de produção de alimentos.

A dupla ressalta que sua proposta não é criar um projeto para uma nova cidade, ou

uma cidade do futuro. A ideia é ampliar os processos que já existem e estão sendo praticados em vários bairros e cidades.

“Cozinhas temporárias: pelos quintais do Jardim Canadá” (2012) foi um trabalho realizado no bairro Jardim Canadá, na cidade de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte. Trata-se de um bairro novo, caracterizado pela presença da mineração e sua terra vermelha, formado por galpões industriais, casas e ruas largas, onde a paisagem e a arquitetura misturam o super tecnológico com as práticas de improviso bastante populares.

Nesse trabalho, as artistas investigam o grau de produção de alimentos no bairro e, para surpresa da dupla, havia muita coisa sendo produzida nos quintais, vasos, lotes vagos, garagens e outros espaços. De quintal em quintal, conversando com os moradores e funcionários das empresas, negociaram um lugar para a construção de um pequeno restaurante onde funcionaria a cozinha temporária.

As refeições eram feitas apenas com os produtos coletados no bairro, que deixavam os quintais para ganhar vida e espaço no coletivo, a partir de uma situação de socialização coletiva que conduz a formas alternativas de ocupar e consumir.



Thislandyourland is a duo formed by Louise Ganz and Ines Linke. They develop works that relate to the landscape, art, nature and the city. Their proposals seek to raise the debate regarding access to land and the means of production, as much in the urban context as in the rural context.

The artists investigate how the economic macrostructures influence our daily lives, making our autonomy unviable and constructing spaces of homogenization. The work deals with the way in which the processes of globalization and capitalism on a large scale direct the ways of sociocultural life that are standardized internationally.

They idealize a city in which the exchanges happen in a horizontal, communitarian way, in which people's subsistence happens based on autonomous and productive formats; from yard to yard, where the available seeds are accessible to a collectivization. The end function of this process would be the independence from the macrostructures and the possibility of one having total autonomy in the systems of construction, energy, access to water and the production of food.

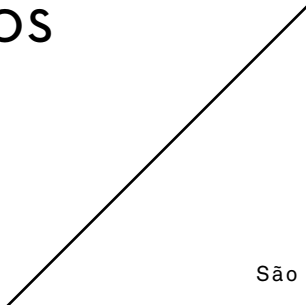
The duo emphasizes that its proposal is not to create a project for a new city, or a city of the future. The idea is to expand the processes that already exist and that are being practiced in several neighborhoods and cities.

“Cozinhas temporárias: pelos quintais do Jardim Canadá” [Temporary kitchens: throughout the yards of Jardim Canadá] (2012) was a work created in the neighborhood of Jardim Canadá, in the city of Nova Lima, located in the metropolitan region of Belo Horizonte. It's a new neighborhood, characterized by the mining presence and the red earth, formed by industrial warehouses, houses and wide streets, where the landscape and architecture mix the super technological with the widely popular practices of improvisation.

In this work, the artists investigate the degree to which food is produced in the neighborhood, and to the surprise of the duo, there were lots of things being produced in the yards, vases, vacant lots, garages and other spaces. The local production included herbs, papaya, sugar cane, limes, chayote, fennel, capuchinha, boldo, collard greens, tomatoes, strawberries, spinach, a variety of herbs, eggs, chickens, etc. From yard to yard, talking with the residents and employees of the companies, they negotiated for a place to construct a small restaurant where the temporary kitchen would function.

The meals were made using only the products collected from the neighborhood, these leaving the yards to gain new life and space in the collective, based on a system of collective socialization that steers alternative forms of occupying and consuming.

SERVIÇOS GERAIS

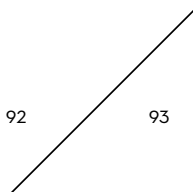


São Paulo, desde 2011

TRINCA SP

www.youtube.com/user/servicosgerais

92



93

A cidade e os equipamentos urbanos sempre precisam de algum reparo: placas sujas, pedras soltas no piso, faixas de pedestres desbotadas, postes entortados, bancos quebrados... Direcionando seu olhar para a conservação dos bens urbanos, o coletivo Trinca SP, formado por Rodrigo Machado, Filipe Machado e Gustavo McNair, caminha pelas ruas de São Paulo com uma pequena maleta que contém um kit de ferramentas básicas, até que encontram algum reparo a ser feito. De longe, dois deles filmam a ação e registram a reação das pessoas que passam pelas ruas durante o processo.

O trabalho “Serviços Gerais”, no qual simplesmente consertam coisas na cidade, surge da inquietação de querer fazer algo pela cidade e deseja mostrar um espaço público que é de responsabilidade de

todos. Normalmente terceirizamos esses cuidados ao poder público e nos eximimos de fazê-los. O trio mostra, por uma simples ação, possibilidades de interação entre as pessoas e seus espaços e como essa interação pode conduzir a uma cidade melhor.

“Serviços Gerais” são ações simples e provocativas que buscam existir enquanto potência de mudança. Por isso, além das ações em si, o coletivo publica em seu site os vídeo-registros das intervenções para que o trabalho se espalhe por mais pessoas. Seus consertos são efêmeros e, por meio da ação de preservação, evidenciam a natureza dinâmica das cidades, onde os reparos, consertos e diálogos podem ser infinitos.







GENERAL SERVICES

São Paulo, since 2011
TRINCA SP

The city and its urban infrastructure always require some kind of maintenance: dirty signs, loose stones in the sidewalk, faded pedestrian crosswalks, crooked posts, broken benches... Directing its focus to the conservation of urban goods, the collective Trinca SP, formed by Rodrigo Machado, Filipe Machado and Gustavo McNair, walk among the streets of São Paulo with a small toolbox that contains a basic tool kit, until they encounter some repair to be made. From a distance, two of them film the action and document the reactions of the people who walk by on the streets during the process.

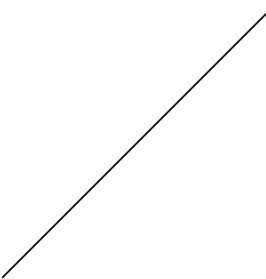
They simply fix things in the city. The work Serviços Gerais emerges from the restless urge to do something throughout the city, wishing to show a public space that is

everyone's responsibility. We usually delegate this caretaking to a third party, the public authorities, and we avoid doing it ourselves. The trio shows, with a simple action, possibilities of interaction among the people and their spaces and how this action can lead to a better city.

General services are simple and provocative actions that seek to exist as a potency of change. Because of this, aside from the actions in themselves, the collective publishes the video documentation of the interventions on its site so that the work may spread through more people. Their repairs are ephemeral, and by way of the action of preservation, show evidence of the dynamic nature of cities, where the repairs, fixes and dialogues can be infinite.

96

97



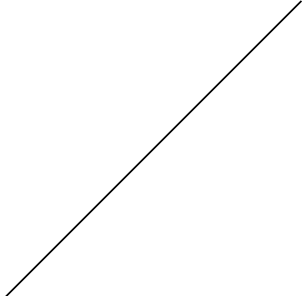
TEMPO E TEMPORALIDADE NA CIDADE TIME AND TEMPORALITY IN THE CITY

A “arte com base no tempo”
transforma escassez
de tempo em excesso
de tempo.

Boris Groys

“Art based on time”
transforms the shortage
of time into excess of time.

Boris Groys



Estou sem tempo! Tempo é dinheiro! Não podemos perder tempo! São frases muito comuns na vida contemporânea. A falta de tempo é resultado de um processo econômico e cultural que acelerou todas as dinâmicas de produção e transformou nossa relação com o trabalho e o tempo livre.

A própria ideia de trabalho está hoje transformada e não mais se resume, por exemplo, às horas trabalhadas no escritório, passando a configurar uma dimensão totalizante da vida, necessária para nos tornarmos parte dos fluxos do capitalismo. Em geral, costumamos levar o trabalho para casa e estamos constantemente conectados a ele, 24 horas por dia, 7 dias por semana. É também cada vez mais comum a exigência de que as pessoas coloquem não apenas os seus corpos e mentes no trabalho, mas sua imaginação, seus sonhos, sua capacidade criativa – contexto que leva à exaustão do fluxo de energia dos trabalhadores. Antonio Negri disse que “o trabalho é, como sabemos perfeitamente, ao mesmo tempo, capacidade de produção, atividade social, dignidade das pessoas que trabalham. Por outra parte é também escravidão, comando, sujeição, alienação”.

Nesse novo capitalismo que adentra todas as nossas moléculas de vida, o trabalho se torna escravidão: fora as “horas trabalhadas”, sobram de fato poucas “horas de vida”. Tempo muitas vezes preenchido pela internet, a televisão e outras formas de absorção midiática.

A falta de tempo colabora para a produção generalizada do cansaço. Para Byung-Chul Han, autor do livro “Sociedade do Cansaço”, não vivemos mais numa sociedade disciplinar, como denominou Foucault as sociedades no século XVIII baseadas no poder sobre as pessoas através de mecanismos de confinamento

1. *Subjetividade e Política na Atualidade*, transcrição da Conferência de Antonio Negri, Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial - Rio de Janeiro - outubro 2003, documento eletrônico.

2. HAN, Byung-Chul. *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'água, 2014.

3. GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC videoBrasil*, vol.6. São Paulo, Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2010.

(escolas, presídios, fábricas). Para Han, a técnica disciplinar, deu lugar ao que ele chama a “sociedade do desempenho” – cuja configuração é marcada pela presença de grandes centros comerciais, laboratórios, torres de escritórios e de um novo sujeito, não mais submetido a técnicas disciplinares e de controle, mas que possui a “liberdade da obrigação” de produzir e se entregar à tarefa de uma autoexploração. O autor aponta que isso é muito mais eficaz do que a exploração pelo outro, pois a exploração de si mesmo vem acompanhada de um sentimento de liberdade.

Somos todos “multitarefas” e isso torna precária nossa capacidade de concentração, de contemplação e de criação e a substitui por uma hiperatividade. Essa agitação permanente, amplamente difundida e louvada, não gera o novo, mas apenas reproduz e acelera o que já existe. Um certo estado de embriaguez eletrônica envolve as nossas existências.

Assim, nossa experiência no mundo fica debilitada, e cada vez mais rara, pois tudo passa muito depressa, os estímulos são instantâneos e imediatos. São também rapidamente substituídos por outros, e outros, e outros, numa trama sem fim. Somos superestimulados e criamos vivências fragmentadas e pontuais. Essa velocidade nos impede de criar uma conexão significativa entre os acontecimentos. Nos tornamos assim, incapazes do silêncio, das pausas e da contemplação. O tempo se torna um valor, uma mercadoria.

Muitas obras de arte, e também movimentos sociais, que tomam vida nos espaços públicos das cidades, vêm justamente abordar o tempo e a temporalidade dos espaços urbanos como material poético para seu desenvolvimento. A cidade pode ser vista como um lugar com grandes sobreposições de diversos tempos, lentos ou rápidos – seja nas experiências cotidianas de aceleração da vida, seja nas construções, demolições, edificações e ruínas, na natureza que invade os prédios abandonados, na construção de novos prédios e empreendimentos. Assim, os discursos da arte acabam sempre por produzir situações nas quais o tempo e o espaço são colocados no foco das questões.

Boris Groys, em seu texto “Camaradas do Tempo”, recompõe o significado da palavra “contemporâneo”: “Ser contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora; significa estar “com tempo”, em vez de “no tempo”. “Contemporâneo” em alemão é *zeitgenössisch*. Já que *Genosse* significa ‘camarada’, ser contemporâneo – *zeitgenössisch* – pode se entender como ‘camarada do tempo’ – como colaborador do tempo, que ajuda o tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades”. Para ele, quando a arte tematiza o tempo ela se torna “camarada do tempo”, ao trabalhar com o tempo não produtivo, desperdiçado, excedente – uma temporalidade suspensa – em atividades que transcorrem no tempo, mas que não levam a nenhum produto ou sentido. Pelo contrário, documentam o tempo que está em risco de ser perdido.

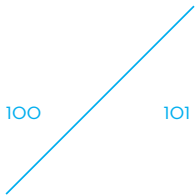
I don't have time! Time is money! We can't lose time! These are phrases that are quite common in contemporary life. The lack of time is the result of an economic and cultural process that accelerated all of the dynamics of production and transformed our relationship with work and with free time.

The idea itself of work is today transformed and no longer can be summed up by, for example, the hours of work at the office, going on to configure a totalizing dimension of life, necessary for us to become part of the fluxes of capitalism. In general, we're used to taking work home and we're constantly connected to it, 24 hours a day, 7 days a week. It is also more and more common to demand that people put not only their minds and bodies to work, but their imagination, their dreams, their creative capacity – the context that brings the worker's flow of energy to the point of exhaustion. "Work is, as we know perfectly well, at the same time, production capacity, social activity and dignity among the people who work. On the other hand it is also slavery, command, subjugation and alienation".

In this new capitalism that enters every molecule of our lives, work becomes slavery: aside from the "hours worked", few "hours lived" are actually left over. Time often filled up by the internet, television and other forms of media absorption.

The lack of time contributes to the generalized production of fatigue. For Byung-Chul Han, author of the book "Fatigue Society", we no longer live in a disciplinary society, as denominated by Foucault regarding the societies of the XVIII century based on power over people through the mechanisms of confinement (schools, prisons, factories). For Han,

1. "Subjetividade e Política na Atualidade", transcription of the Conference of Antonio Negri, Estados Gerais da Psicanálise: Segundo Encontro Mundial - Rio de Janeiro - outubro 2003, eletronic document.
2. HAN, Byung-Chul, A Sociedade do Cansaço, Lisboa, Ed. Relógio D'água, 2014
3. GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SESC videoBrasil*, vol.6. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, 2010.



the disciplinary technique gave way to the what he calls “the society of performance” – whose configuration is marked by the presence of great commercial centers, laboratories, office towers and of a new subject, no longer subjected to disciplinary techniques and control, but that possesses a “freedom from the obligation” of producing, opening oneself up to the task of self exploitation. The author points out that this is much more effective than the exploitation done by the other, since the exploitation of one’s own self comes with a feeling of liberty.

We are all “multi tasks” and this makes our capacity to concentrate, contemplate and create become precarious, and puts hyperactivity in its place. This permanent agitation, amply widespread and praised, does not generate the new, but merely reproduces and accelerates that which already exists. A certain state of electronic inebriation involves our existences.

In this way, our experience of the world becomes debilitated, and more and more rare, since everything goes by so fast, the stimulants instant and immediate. They are also quickly substituted by others, and others, and others, in an endless tapestry. We are over stimulated and we create fragmented and punctual experiences. This velocity impedes us from creating a significant connection among the events. We become, in this way, incapable of silence, of pauses and of contemplation. Time becomes a price, some kind of merchandise.

Many works of art, as well as social movements, that come alive in the public spaces of the cities, have been dealing with the time and temporality of public spaces as a poetic material for development. The city can be seen as a place of a great layering of a variety of times, slow or fast – whether it’s in the daily experiences of accelerated life, or in constructions, demolitions, buildings and ruins, in nature, invading the abandoned buildings, in the construction of new buildings and entrepreneurships. In this way, the discourse of art ends up always producing situations in which time and space are placed in focus among the issues.

Boris Groys, in his text “Camaradas do Tempo” [Comrades of Time], recomposes the meaning of the word “contemporary”: “To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here and now; it means to be ‘with time’, instead of ‘in time’. ‘Contemporary’ in German is *zeitgenössisch*. Since *Genosse* means ‘comrade’, to be contemporary – *zeitgenössisch* – can be understood as ‘comrade of time’ – as a collaborator of time, that helps time when it has problems”. For him, when art thematizes time, art becomes the “comrade of time”, upon working with non-productive time, wasted, leftover – a suspended temporality – in activities that transgress in time, but that do not lead to any product or meaning. On the contrary, they document the time that is at risk of being lost.

A cidade tem sido um tema bastante presente nos debates públicos nos últimos tempos, bem como a arte em contato com a esfera pública. Hoje se fala bastante sobre a liberdade da cidade: o poder de transformar a cidade a partir do desejo de produzir espaços e tempos mais interessantes para todos. Apesar de a cidade ser um espaço tão estimulante, parece que estamos insatisfeitos com a forma que ela tem tomado. Precisamos sonhar e criar uma cidade melhor para todos.

Eu acredito que a arte pode criar imagens que conduzem ao desenvolvimento de uma sensibilidade crítica que poderia estimular uma mudança nas coisas. Em um de seus textos (“A criação”, em *A mobilidade das fronteiras*), você disse que “a disponibilidade para a imaginação é, em grande medida, um reflexo da disponibilidade de imagens”. Você acha que as imagens da arte podem produzir novos imaginários possíveis para uma vida urbana melhor?

A sua questão conduz o meu pensamento para diversos caminhos. Entretanto, é certo que existe, aqui, algo que é posto por você como central e que me faz retornar à reflexão acerca das relações entre imagem e imaginação. Portanto, antes de percorrer alguns dos referidos caminhos, é necessário repensar os entrelaçamentos envolvendo imagem e imaginação.

Em *A mobilidade das fronteiras*, observo que a imaginação é uma potência que mobiliza a disponibilidade para a criação.¹ Mais adiante, no curso da escrita, sublinho o que você traz para a discussão: a disponibilidade da imaginação é, em grande medida, um reflexo da disponibilidade de imagens. Entretanto, não me refiro preferencialmente às imagens visuais, corpóreas, cobertas pela luz; mesmo porque isso não poderia ser, pois vivemos o mundo e o tempo em que há uma inflação de imagens² obstrutivas da imaginação e da criatividade. Portanto, as imagens não são originárias apenas do mundo visual. Isso significa que há imagens interiores, teóricas, históricas, ainda feitas também de memória — sempre a

se refazer — tributárias da experimentação do mundo e das vivências diversas. São tais imagens, dentre outras motivações, que também propiciam o enriquecimento da capacidade imaginativa.³

Concordo com a sua leitura: a arte poderá criar imagens a mobilizar a sensibilidade criativa. Portanto, nós estaríamos prestes, aqui, a construir um pressuposto que percorreria a trajetória: da sensibilidade criativa às desejáveis transformações produtoras de uma vida melhor. No entanto, o referido pressuposto não poderia desconsiderar um conjunto de processos articulados que, em determinadas circunstâncias, interrogariam ou mesmo negariam o próprio pressuposto. Tudo isso mereceria uma reflexão em profundidade, mas aqui sublinharemos apenas um dos referidos processos.

Como observo em passagem do livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa*, nem tudo será arte, mas poderá haver o exercício e a presença da arte em qualquer prática.⁴ Entretanto, mesmo considerando a possibilidade da presença da arte em qualquer prática, há que se considerar que o mais radical exercício de arte já está sendo, passo a passo, capturado pelas forças de mercado. A consequência mais imediata: a redução da capacidade libertadora da arte em razão da subtração de liberdades nos interiores da própria prática artística. Não é incomum se fazer referência aos processos de domesticação dos exercícios de arte. Ainda assim, a arte poderá ser compreendida como uma referência transformadora.

De um modo progressivamente mais explícito, a vida das cidades se faz através da presença do *mundo-mercado* nos lugares, nas cidades. Estamos nos referindo a esse *mundo-mercado* que transfere a pressa e a competitividade para os territórios urbanos, para os sujeitos da cidade. Em termos bastante genéricos, o que se pode dizer é que quanto mais mundo — *mundo-mercado* — há nas cidades, contraditoriamente, menos presença de arte há na vida dos sujeitos.⁵ Há pressa e, certamente, muito mais pressa em vez de velocidade. Em consequência da supremacia da pressa em relação à lentidão e ao vagar, há menos estado de reflexão e pensamento, mais alienação, menos rebeldia e indignação, mais subordinação, menos indisciplina, menos diálogo e cidadania. Até poderíamos acrescentar que o estado de submissão do pensamento nos conduz, com rapidez, ao estado de alienação e, por analogia, ao pensamento de Hannah Arendt, ao estado de uma terrível normalidade que banaliza — e isenta — o mal⁶ e a barbárie em nossas sociedades. Como imaginar ou conceber uma vida urbana melhor, se ela está destituída do essencial: a permanente reflexão — acima de tudo — sobre as nossas vidas na cidade? É o que parece nos faltar: a priorização do que nos é essencial, a ampliação da nossa capacidade de pensar as nossas vidas com a dos outros, mas, sobretudo, a nossa capacidade de pensar, refletir, contemplar, ver, sentir e experimentar a nossa existência.

1. Cf. HISSA, 2002.

2. Cf. DEBORD, 1997 [1967].

3. Assim como as referidas imagens estimulam a capacidade imaginativa, também as vivências diversas alimentam, reconstróem e fortalecem as imagens interiores.

4. HISSA, 2013, p. 17.

5. Isso implica, também, a progressiva obstrução da criatividade nas práticas cotidianas.

6. ARENDT, 1999.

A arte deveria estar em todas as práticas, assim como o pensamento e a reflexão sobre o que estamos a fazer em nossos cotidianos. Mas não está como deveria. Ao mesmo tempo, portanto, estamos diante de um caminho e de uma dificuldade de caminhar; pois o caminho é *caminho-pronto*, enquanto necessitamos de fazer caminhos ao caminhar, mas, talvez, nos desacostumamos de desfrutar dessa riqueza de liberdade.

Eu conheci muitos artistas (eu inclusive) que têm feito trabalhos em resposta a falta de tempo das pessoas. Eles tentam criar espaços para experienciar o nada, o sonho, ou as ações da vida ordinária, como cozinhar, dormir, namorar etc. A falta de tempo em geral também afeta o tempo para se ver a arte, para se colocar em um estado contemplativo (ouvi dizer que o tempo médio que as pessoas gastam em frente a uma obra de arte no museu caiu, pasme, de 3 segundos para 1 segundo). Você acha que a arte poderia ajudar as pessoas a recuperar um certo estado contemplativo que estamos perdendo?

A pressa não apenas dialoga com a sensação de falta de tempo: ela produz o que, aparentemente, é consensual: que não há tempo. Todos se apressam por algum motivo fútil ou sem que se saiba o motivo e, sobretudo, sem que haja algum motivo essencial que articula a pressa à manutenção de vida digna.⁷ A pressa é um sinal expressivo de que nos falta algo. Entretanto, o que nos falta não é tempo, mas os valores que, perdidos, nos encaminhariam o significado da vida e, certamente, mais pensamento às nossas vidas, mais vagar, sensibilidade crítica e criativa, mais arte, mais contemplação.

Trata-se de uma questão difícil e não sei se estamos, aqui, a inverter processos. Em princípio, penso que sociedades — e certas comunidades — com valores distintos das nossas, em que prevaleceria o referido *estado contemplativo* — assim como o pensamento, a reflexão, a crítica e a sensibilidade criativa — valorizariam, por natureza, a arte. Nesses termos, a arte, por si só, já seria uma espécie de valor dentre tantos outros perdidos ou esquecidos. Seja como for, não há como discordar das suas notas: a arte nos auxiliaria a recuperar certo estado contemplativo que perdemos e que continuamos a perder. Entretanto, para que isso pudesse acontecer, a arte deveria

7. Deveríamos enfatizar que a vida digna não se reduz apenas à remuneração digna do trabalho.

se desvencilhar do que denomino, aqui, de *mundo-mercado* — ou se libertar de práticas que, capturadas ou demandadas explicitamente pelo mercado, subvertem a sua própria condição de *arte transformadora*. Não estou aqui a defender a arte ensimesmada, pois a prática artística está mergulhada no mundo, no contexto da cultura e da vida nos lugares, sendo, também, referenciada pelos paradigmas vigentes. Portanto, a arte não poderá ser compreendida de modo desarticulado e interpretada isoladamente no mundo da cultura. Entretanto, para que cumpra os seus papéis e se identifique como arte e, sobretudo, para que produza certo desconforto, deslocamento e desequilíbrio, será sempre necessário que as práticas artísticas deem as costas à subserviência. Ainda, além disso, será sempre indispensável que provoque, instigue e que, de alguma maneira, seja engajada. Nesses termos em que me expresso, considerando que são breves as notas encaminhadas sem a intenção de aprofundamento, penso que somente assim a arte poderá contribuir para a minimização do estado de imobilidade em que se encontram as sociedades modernas.

Não sei, portanto, se a dita e genérica falta de tempo — originária dos *tempos de pressa* — ocasiona a escassez de *tempo para se ver arte*, definindo a referida perda de estado contemplativo. Penso que há certa *falta de arte em nós*.⁸ Há escassez de pensamento e de reflexão. Há certo imobilismo social e um processo de alienação em curso. O estado de contemplação assume uma condição de quase incompatibilidade com o modo de vida próprio das sociedades modernas e contemporâneas. A reversão desse quadro se daria no tempo cronológico da cultura e, jamais, no tempo cronológico do mercado. A potência da arte nesse processo de reversão seria inegável, mas ele não poderia se consumir de modo isolado; ainda que a arte possa ter um modo distinto de *dizer o mundo*.

Portanto, há, aqui, dois pontos que merecem a nossa atenção. Em primeiro lugar, há a arte, esse modo distinto de *dizer o mundo* que deve mesmo ser produzido à distância do modo convencional de *ler o mundo* — e deve se deslocar dele. Somente assim, ele se distinguirá a ponto de exercer algum desequilíbrio e produzir a perspectiva de reflexão acerca do próprio tempo presente na existência dos sujeitos. Em segundo lugar, há o contexto no qual está mergulhado o processo criativo. Esse contexto, nas sociedades modernas e ocidentais, e, sobretudo, naquelas predominantemente urbanas e metropolitanas, é marcadamente referenciado pelos paradigmas do mercado. A arte, produzida nesse contexto, contaminada por ele, deve subverter e subverter a si própria para que possa, contraditoriamente, se deslocar e, simultaneamente, produzir o necessário e aqui discutido deslocamento. É preciso ser artista em todas as circunstâncias.

8. A sublinhada *falta de arte em nós* pode ser compreendida de diferentes maneiras e todas elas, articuladas, fazem o que se diz aqui. Diante disso, a referida perda de estado contemplativo merece ser brevemente discutida. No âmbito da arte, também, o exercício de contemplar não se reduz às práticas de contemplação que incorporam encantamento. É mais do que isso. O próprio encantamento mobiliza o que contempla na direção da recriação. Portanto, a contemplação deve ser tratada, aqui, como o imprescindível diálogo que se faz entre o sujeito que contempla — e, portanto, que recria — e a obra. É nesses termos que a obra se faz através desse diálogo criativo e, portanto, passa a existir em razão dele.

Você já percebeu que ninguém tem tempo para nada? A promessa das máquinas (e computadores) era a de liberar o ser humano de atividades massacrantes e libertá-lo para o seu autodesenvolvimento, o ócio e a alegria. Mas essa utopia não se concretizou; pelo contrário, parece que estamos cada vez mais aprisionados e dependentes. Estamos com o dia todo ocupado e com uma série de demandas que parece não acabar nunca. Essa pressa fica impressa na cidade quando saímos para perceber e observar os espaços públicos. Quando podemos parar e observar de longe os fluxos da rua, parece que está todo mundo com pressa, correndo, num *time lapse* infinito? Sem tempo, se movendo para lá e para cá, indo de um lugar para outro.

Se existem várias cidades dentro da cidade, por que será que a cidade da pressa se sobrepõe a cidade lenta? É tudo culpa do capitalismo? A cidade dos jovens vadios, que utilizam o seu tempo apenas para circular por aí, vai ficando ameaçada, sem espaço (aliás, vadiar pega mal). Na nossa cidade, você já percebeu como os espaços públicos não proporcionam o ócio ou a perda de tempo? Parece até que existe um complô para deixar as pessoas dentro de casa. Pois as praças e ruas não são convidativas, especialmente para os jovens. Você acha possível expandir a dimensão doméstica/festiva da casa para as ruas, nesta cidade cheia de viadutos opressores?

O problema que você nos traz é feito de um conjunto de questões articuladas que estão presentes em sua reflexão. Penso que a introdução à leitura que deveremos fazer passará, antes de tudo, pelo que você denomina de “culpa do capitalismo”. Antes de tudo, o *capitalismo somos nós*. Não há algo cultural que não seja criado por nós ou que não seja compatível com os nossos pequenos, maiores ou rotineiros sonhos, ou, ainda, que não seja indesejável por nós, pela maioria, pela minoria hegemônica e com a convivência da maioria. Em princípio, tudo o que está sendo aqui pensado é, de alguma maneira, compatível com o que disse Barthes, por exemplo, acerca das ideologias: não há uma *ideologia dos dominados* que se contraponha à *ideologia dos dominadores*, pois o que resta aos dominados é a própria ideologia dos dominadores.⁹ Portanto, há, na contemporaneidade, uma energização das forças mais conservadoras, uma desmobilização social, um individualismo dos sonhos que, por sua vez, estão plenamente mergulhados na ideologia do mercado, no discurso das competências, no elogio da competição desprovida de qualquer indício de ética. Além disso, há uma prevalência inconcebível do *não pensar* e, consequentemente, do agir sem responsabilidade — como se os males do mundo estivessem além da nossa capacidade de pensar, de decidir e de agir. O maior dos lugares comuns está no interior do discurso que transfere responsabilidades para algo abstrato e superior, acima de nós, quando a mais superior das práticas está em admitir que a transformação de nós mesmos é o alicerce da transformação dos males que criticamos e, na maioria das vezes, com a isenção de nossas próprias responsabilidades.

9. Cf. BARTHES, 2001. A primeira edição do texto de Barthes foi publicada no ano de 1973.

O capitalismo já não pode ser visto exatamente como Marx o compreendeu.¹⁰ No mundo contemporâneo, o capitalismo já deixou de ser apenas modo de produção. Trata-se de compreendê-lo agora, sobretudo, como força propulsora de um modo de vida referenciado pelas forças do mercado, pela competição exacerbada, individualismo sem precedentes, consumismo, elogio da produção, pressa, alienação incomum, atomização social, precariedade de espírito cidadão e de sensibilidade coletiva. Além disso, a *cartografia do capitalismo* se expande horizontalmente, mas, portanto, também, verticalmente. Diante das circunstâncias, não poderemos negligenciar o papel e o poder das forças de mercado na constituição das sociedades modernas, fazendo com que, na contemporaneidade, a leitura do mundo nas cidades passe, necessariamente, pela leitura da cultura e do modo de vida vigentes.

Não poderíamos dizer com toda a convicção que a expectativa sempre foi a de que, com o advento das máquinas — e de todas as tecnologias —, estaríamos livres: para pensar, para criar, produzir alegria e paz. A leitura crítica econômica, política e sociológica motivada pelas referidas transformações indicava que as máquinas substituiriam trabalho, pois o propósito capitalista era mesmo o de sempre: a ampliação da velocidade da produção e, conseqüentemente, a intensificação da produtividade, dos lucros e da acumulação; em vez de libertação, temos aprisionamento, como você observa. Olhares críticos sobre a cidade permitem a compreensão da pressa que nos diz algo acerca do aprisionamento no contexto de apenas aparente liberdade.

Sim, há cidades na cidade, assim como há lugares no lugar. A percepção é quase imediata: a de que a cidade da pressa avança sobre a cidade lenta. No entanto, algumas breves notas devem servir como referência para que trabalhe criticamente o limite entre as referidas cidades na mesma cidade. Há lentidão — não apenas à espreita — na cidade da pressa. Pelo inverso, há também pressa explícita na cidade da lentidão. O que define a pressa e a lentidão na cidade são os homens lentos¹¹ e os apressados. Seria útil a distinção entre pressa e velocidade? A questão parece fundamental a compreensão de que a pressa sugere a presença do atraso, mesmo que não se saiba a razão dele. Mas sempre

10. Cf. MARX, 1975. A primeira edição da referida obra de Marx data de 1890

11. Talvez, aqui, devamos fazer referência à determinada passagem da questão trabalhada por você. *Vadiar pega mal*: é o que você sublinha. O significado do verbo indica uma ação que, em nossas sociedades, parece indicar uma ausência de atitude. A atitude de *não trabalhar*, no entanto, é mais ressaltada dentre todas as demais. No entanto, existem alguns significados do referido verbo que merecem ser explorados: *vaguear* e *se divertir*. No mundo-mercado, desde sempre, a ideia de vadiar está plenamente articulada à ideia de *perder tempo* e, sobretudo, à de *perder dinheiro*. Entretanto, um dos maiores males é o de levar a pensar que perder tempo — ou gastar tempo — é o mesmo que perder vida. Em nossas sociedades modernas e ocidentais adoecidas, a ideia de perder tempo, portanto, é contrária à de incorporar vida às nossas práticas e ao nosso cotidiano. É preciso gastar o tempo — aprendendo a fazer as nossas escolhas de modo a sempre nos divertir com o trabalho de modo a questionar a própria ideia convencional de trabalho; e gastar o tempo até que ele, de tão gasto, deixe de existir como tempo que nos falta; e vaguear a tal ponto que nos chegue — mais e mais — a sabedoria que nos falta. É exatamente a ideia de perder tempo — ou de gastar o tempo — que nos faria adquirir tempo-vida-sabedoria, com a história que estaríamos a construir a partir de outras referências de vida.

se está em atraso e, conseqüentemente, a presença da pressa é uma das condições para a compreensão do que chamamos de permanente escassez de tempo. A velocidade pode ser apenas um componente da pressa e, em determinadas circunstâncias, paradoxalmente, na lentidão, destituída de pressa, pode haver velocidade.

Milton Santos, em algumas passagens de sua obra, faz referência aos homens lentos e, conseqüentemente, à cidade lenta e sua opacidade contraposta à cidade da pressa e sua luminosidade.¹² Entretanto, Milton Santos não trabalha em profundidade — quando, talvez, mais adiante, pudesse trabalhar — as analogias de várias naturezas, assim como as compreensões diversas que se pode ter dos homens e das cidades lentas, opacas, assim como dos homens e das cidades luminosas e da pressa. É feita uma quase superposição envolvendo, de um lado, pobreza e lentidão e, de outro, riqueza e sonhos de riqueza, pressa e luminosidade. Entretanto, há mais o que dizer acerca das cidades e dos homens. Poderíamos pensar em determinadas questões que, por circunstâncias, não foram discutidas por Milton Santos. Nos homens lentos, há lentidão, mas não há, de modo algum, sonhos de riqueza? Em outros termos, não há desejo algum de pressa nos homens lentos de Milton Santos? Outra questão basilar: os homens lentos são os que desejam uma vida mesmo lenta, feita de reflexão e que, por natureza, também se faz de sonhos com um mundo diferente do que prevalece hegemonicamente, e que contradiz a irrefletida vida dos homens apressados? O que motiva a lentidão: a pobreza a que os sujeitos estão submetidos ou os sonhos com um mundo diferente e muito distante, oposto, daquele que criticamos? Haveria uma ideologia dos homens lentos — que se projetaria no sentido da construção de uma cidade lenta e opaca — contraposta a uma ideologia dos homens de pressa que, também, se projetaria no sentido da reprodução e expansão da *cidade-pressa* e de sua luminosidade? Duas ideologias distintas e rivais?

Esse perder tempo — do modo como você a ele se refere — nos faz pensar em gastar o tempo com algo prazeroso e digno da vida, ao ponto de fazer o tempo deixar de existir como um *objeto-estorvo* a impedir que se faça algo desejado. Como a *cidade-pressa* proporcionaria a supressão desse *objeto-estorvo*? Pelo contrário, a *cidade-pressa* ressaltará a existência da falta de tempo, pois não há lugar para o vagar e o pensar. Há lugar para a passagem rápida e todos os espaços são abertos para os fluxos e *trânsitos cegos* de todas as espécies. Aos poucos, da *cidade-pressa* vão sendo subtraídos os espaços coletivos, as praças, não apenas para viabilizar fluxos, mas, também, porque a cidade já não é a do convívio. A questão posta por você é motivadora de um conjunto de reflexões: é possível expandir a dimensão doméstica e festiva da casa para as ruas dessa cidade?

O desejo de transferência da dimensão doméstica da casa para a dimensão das ruas, por princípio, já pressupõe certa perturbação na *ordem local*, para utilizar expressão de

Milton Santos. É a ordem local que “[...] funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade.”¹³ A perturbação a que me refiro — já presente nas grandes metrópoles e, particularmente, nos lugares luminosos do território urbano — é provocada pela prevalência da ordem global em determinados recortes da cidade. Há, desde algum tempo, em territórios da cidade, inserções muito evidentes desta ordem global, “[...] cujos parâmetros são a razão técnica e operacional, o cálculo de função, a linguagem matemática.”¹⁴ No entanto, a partir da passagem do século XX para o XXI, especialmente no Brasil, já não mais poderíamos falar apenas de inserções, mas de captura da vida cotidiana em todos os sentidos. Diante disso, já não se imagina, com facilidade, a mencionada transposição da dimensão doméstica e festiva da casa para os seus espaços externos já capturados pela ordem global. Além disso, deveríamos refletir sobre o significado presente da dimensão doméstica, já que está referenciada, em grande medida, também, pelas ideologias hegemônicas.¹⁵ O que se deseja afirmar é que os espaços domésticos, também, de modo disseminado, já estão capturados pelas referências de mercado.

12. Cf. SANTOS, 1996.

13. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

14. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

15. No âmbito da sua domesticidade, o que carregam essas pessoas em sua solidão íntima, confinadas em suas casas, em seus territórios de intimidade? Em seus cômodos, em seu silêncio sem qualquer audição, ignorantes do outro, o que querem do mundo e em que medida elas desejam transformá-lo? Transformá-lo a partir de referências que estão muito mais identificadas com o conformismo do que com a indignação? Para qual dimensão se dirigiu o mundo da festa e do afeto? Certo é, também, que tais questões não podem ser compreendidas como resultantes da leitura de uma sociedade urbana padronizada. Na cidade, há espaços de rebeldia, de contestação, de resistência, de indignação, de crítica e criatividade.

Você tem observado como as construtoras têm acabado com as casas antigas na nossa cidade? Cada dia perdemos mais uma. Existe uma luta muito grande de certos grupos para a manutenção dessas casas como forma de patrimônio histórico. Entende-se que os espaços podem ensinar. Essas casas antigas falam de outros modos de viver, de se ocupar, de morar. Estar nestes espaços nos ajudaria a entender o presente e repensar o futuro. Não tenho muito apego ao passado, acho que o tempo é fluído e a cidade é um grande movimento. No entanto, me preocupa o planejamento urbano e a construção de maneiras de viver criadas por essas grandes incorporadoras — em acordo com o poder público —, que reduzem os espaços urbanos a pequenos e entediantes apartamentos, ruas para os carros e shoppings para uma diversão domesticada que aqui questiono. Ruínas do tempo e produção do futuro, tudo-ao-mesmo-tempo-agora-na-cidade-con-temporânea. O que o tempo dos nossos espaços tem nos ensinado? A cidade é uma grande ruína?

As perdas descritas por você já parecem assumir uma condição de irreversibilidade. Desde as últimas três décadas do século XX, elas já indicavam uma tendência em curso. No entanto, já na segunda década do presente século, a visibilidade das perdas é mais que uma evidência e já está incorporada pelo processo social referente à produção do espaço urbano. Mas as construtoras são uma pequena ponta de um movimento muitíssimo profundo, e ao mesmo tempo horizontal, extenso; esse movimento que incorpora, inclusive, grande parte das urbanas sociedades modernas desejosas de mais modernidade, de mais luminosidade nas cidades. Por sua vez, tampouco a preservação das edificações é capaz de deter o processo, pois, de alguma maneira, em diversas circunstâncias, a riqueza da vida cotidiana — em suas variadas dimensões, no âmbito do que é doméstico — é subtraída dos interiores do que é tombado pelo patrimônio histórico. Quando há alguma chance, preserva-se, no máximo, o que há de físico na história em curso da cidade. O que resta pode ser compreendido como testemunho de outros *modos de viver*, de *ser* e de *estar* na cidade. Entretanto, não se trata, infelizmente, de um testemunho que diz ou que é chamado a dizer. Trata-se de um *testemunho-silêncio* que, na cidade luminosa e feita de pressa, serve mais como ilustração, no presente, do que foi a cidade e sua vida; mas não apenas isso. É certo, também, que se trata de um patrimônio a ser explorado de modo a constituir uma *arqueologia de modos de viver e de existir* que, por sua vez, permitiria a concepção de uma *arqueologia de modos de ocupar e de modos de morar*.¹⁶

Os espaços somos nós a ocupá-los e a construí-los. Eles são abandonados, postos relativamente à margem, ou transformados quando nos transformamos ou abdicamos de determinados modos de viver e de existir. Eles poderiam nos ensinar, mas desde que houvesse abertura nossa para aprender por quais razões nos tornamos o que somos. Mais que isso, certamente: o que poderemos ser a partir do que nos tornamos. Entretanto, o que parece é que não estamos dispostos a transformar as nossas vidas e assumir, como nossas, as grandes questões que tornam indignas as nossas existências no mundo e na *cidade-pressa*. Entretanto, há mais. Os espaços não são compreendidos nesses termos: somos nós a ocupá-los e a transformá-los. Não há uma compreensão desses espaços como *espaços em comum*. Não aprendemos com o outro. Não percebemos a existência nossa na existência do outro.

Assumimos outros modos de vida e, com isso, até mesmo as nossas casas de algumas décadas atrás já não nos servem no presente. Posto de outra maneira, a história nos diz que fizemos algumas negociações com as nossas próprias vidas. Alguns poderiam dizer que nos adaptamos, nos conformando com as possibilidades oferecidas pelo trágico presente — produto de nós mesmos, de nossas atitudes e omissões. Mas, certamente, negociamos mal ou sequer negociamos. Caso fosse possível uma leitura psicanalítica das sociedades urbanas e moderno-ocidentais, ela poderia nos indicar que, no mínimo, dissimulamos as nossas grandes perdas e, socialmente, superestimamos os nossos supostos ganhos. Trocamos — em diversas circunstâncias, obrigados a fazê-lo — as nossas abertas e espaçosas casas por acanhados apartamentos; obrigados a fazê-lo, mas, contraditoriamente, nos entregamos ao processo histórico de produção — desigual e injusto — dos espaços urbanos e, com isso, contribuímos, com algum cinismo e arrogância, para a sua reprodução.¹⁷ Ainda construímos o discurso de nossa inserção no mundo da modernidade e referenciado pelo mercado; enfatizamos o discurso de nossa necessária e inevitável

16. "Muito mais: cada casa contém um pouco desse animal pegajoso que se movimenta lentamente, que muda o calcário ambiente em forma delicada: a família. Cada casa tem o seu aspecto. [...] Cada cidade é uma obra e também cada casa. Tudo nela se mistura e se une: objetivos, funções, formas, prazeres, atividades. [...] O molusco, agonizante, boceja na luz. Os comerciantes que sobrevivem não são mais do que gerentes. Os artesãos? Contam-se nos dedos. O mercado, que se realiza no mesmo dia da semana desde o século XIV, perdeu sua importância. Na rua desfilam carros e caminhões; ela é cada vez mais barulhenta e deserta. [...] A gente se entendia há muito tempo, mas o tédio tinha antigamente a mole doçura dos domingos em família, uma tepidez feliz. Havia sempre alguma coisa para contar ou para fazer. Vivia-se numa marcha lenta, a gente vivia. Agora a gente se entendia puramente, essencialmente...". (LEFEBVRE, 1969, p. 138-139).

17. Algumas das práticas de planejamento urbano, por sua vez, indicam a prevalência dos paradigmas da racionalidade e, simultaneamente, fortalecem o afastamento das sociedades nas decisões acerca do que é e do que não é melhor para as cidades.

inserção no próprio mercado¹⁸ e esse discurso está incorporado pelas relações de âmbito doméstico.¹⁹

Tal como pensava Henri Lefebvre ainda no início dos anos de 1960, deixamos de viver — ao abandonarmos a lentidão, o vagar, o pensar — e, no ritmo da *cidade-pressa*, entregamos o *tempo-vida* em troca de algo que nos endivida. Deixamos de aprender com o tempo que amadurece pensamentos. Como poderia dizer o pensador francês, a cidade moderna é um grande e barulhento movimento e, paradoxalmente, um grande deserto que, em grande medida, temos carregado em nós.

Antigamente não era possível estar em dois lugares ao mesmo tempo. Hoje isso mudou. Será que estamos fragmentados demais?

A sua questão é direta, sem rodeios e parte de um pressuposto: o de que hoje, diferentemente de antigamente, é possível estar, simultaneamente, em dois lugares distintos. Diante disso, julgo ser indispensável refletir sobre o próprio pressuposto, antes de pensar a questão referente à fragmentação a que supostamente nos submetemos.

Estar em dois lugares distintos ao mesmo tempo: tomemos apenas duas disciplinas — a geografia e a física —, desde que referenciadas pelos paradigmas convencionais da ciência moderna: ambas negariam tal pressuposto. No entanto, ainda poderíamos avaliar como é pouco interessante esse caminho de construção de argumento. Outros *modos de pensar* nos fariam percorrer trajetórias estranhas ao pensamento científico hegemônico e que nos permitiriam refletir, inclusive, sobre a natureza humana, o seu espírito, a sua imaginação e o próprio imaginário

18. É interessante, para a reflexão aqui conduzida, a recuperação do discurso do Estado nos anos de 1990 acerca da necessária inserção do Brasil no mercado econômico internacional globalizado. Nos governos de Fernando Collor de Mello e de Fernando Henrique Cardoso, o discurso foi reforçado, como se a dita necessidade não fosse portadora de certa inevitabilidade; e como se a dita necessidade de inserção estivesse articulada à ideia de progresso — como se ele não fosse excludente —, de desenvolvimento — como se fosse desenvolvimento social — e de mais modernidade a ser incorporada pelos nossos *espaços-tempos*.

19. As famílias educam os seus filhos para competirem no mercado e as escolas procuram se orientar apenas a partir desse desejo de competição.

coletivo.²⁰ A partir de outros *modos de pensar*, poderíamos dizer que, no que diz respeito à questão, pouco ou nada foi transformado a partir do advento da internet. Os lugares são feitos daquele mundo com o qual estabelecemos relações de identidade. Eles são feitos de nós, mas não se trata apenas disso. Somos feitos dos lugares que carregamos em nós. Decorrem disso, inclusive, alguns de nossos sentimentos ou sensações de perdas em razão de perdas experimentadas pelos lugares. Somos os vários lugares ou recortes de lugares que também fazem a nossa corporeidade, o nosso ser, a nossa existência. Podemos não estar fisicamente em todos eles, mas somos todos eles em nosso corpo. Entretanto, a nossa corporeidade física é também afetada por esse *somos todos eles em nosso corpo*; e isso quer dizer que as nossas corporeidades não são feitas apenas de nossas corporeidades físicas.

Caso possamos dizer que muito pouco desse sentimento foi transformado a partir do advento da internet, por outro lado deveremos dizer que, com o advento da internet, de variados modos e graus de intensidade essa sensação foi incorporada pelas nossas práticas de comunicação. As mais novas tecnologias potencializaram a sensação de possibilidade de estar, simultaneamente, em mais de um lugar. Está aí uma oportunidade que nos faz refletir sobre a natureza dos lugares e sobre a memória que construímos: essa memória ativa que mobiliza o presente e, ao mesmo tempo, reinventa o passado a partir das referências do agora. Ela ainda nos convida a refletir acerca do que somos e do que carregamos em nós. Aqui, também estou me referindo à corporeidade feita de memória, mente, espírito, imaginação, sonhos e tudo o que constitui a existência ativa dos sujeitos.

Entretanto, penso que não é exatamente essa sensação de poder — é mesmo uma espécie de poder que aparentemente incorporamos — que nos levaria a discutir a nossa fragmentação: a sensação de estar, simultaneamente, em lugares distintos, distantes. O fragmento pode ser pensado a partir de alguns significados. O mais comum: parte de um todo que se quebrou. Mas há um modo radical de se pensar o fragmento: o de que a partir dele, não se pode imaginar, conceber ou restaurar o todo já destruído. É certo que, em geral, não estamos a este extremo. Entretanto, algumas considerações ontológicas básicas devem ser trazidas para a discussão.

A denominada *unicidade do ser* — a do indivíduo — não poderá ser contraposta à movente *situação do estar*. O estar é circunstancial, mas ele é pertencente ao ser. Experimentamos variadas situações de estar e, ao fazê-lo, frequentemente, confrontamos a *situação do estar* à suposta *indivisibilidade do ser* em sua individualidade. O estar é incorporado pelo ser; e existem tantas *situações de estar* — que são postas por eventualidades, contingências, conjunturas — quantas forem as de ser. Somos vários, cada um de nós; e cada um de nós pode — coerentemente com o nosso ser — vivenciar o estar de diferentes modos. Ainda há que se considerar o ser em sua existência dialógica com o mundo e,

20. Ainda há que se considerar certo argumento e seus alicerces: não há natureza que não seja natureza humana. Cf. *Boaventura de Sousa Santos*, 1987, para aprofundamentos sobre a reflexão.

consequentemente, com os mais variados tempos, espaços e contextos diversos. Nesses termos, estamos submetidos a um contexto que faz com que estejamos — ou sejamos — aparentemente mais expostos a processos de fragmentação. O contexto também nos faz. O mundo também faz o que somos, além de, em parte, condicionar esse como estamos, *ainda que sejamos o mundo feito por nós*. Carregamos o mundo em nós: este que se refere a nós. Carregamos os lugares em nossos interiores, em nossa *memória corporal*: os que nos dizem respeito, às nossas identidades, sonhos, vivências, experimentações. Estamos, sim, mais suscetíveis às fragmentações. Estamos mais adoecidos, alienados, individualistas e, esquizofrenicamente, percebe-se uma forte dissociação entre as práticas verbais e imagéticas²¹ — disseminadas, sobretudo, através das redes sociais —, as atitudes²² e o pensamento.²³

No entanto, a despeito de toda a leitura que aqui se expõe, esse *estar, simultaneamente, em mais de um lugar* ainda deve ser avaliado a partir de outro ponto de vista. A transformação do mundo — a partir de referências contrárias àquelas postas pelos paradigmas da modernidade — significa a transformação substantiva da nossa existência. Significa, dentre tantas coisas, a transformação dos nossos sonhos individuais em coletivos. A referida transformação requer a construção ou a recuperação de valores aparentemente perdidos e, talvez, o mais importante de todos seja o de estar, simultaneamente, em mais de um lugar e, sobretudo, o de desejar estar e de ser no lugar onde todos estão e são. Existimos em virtude da existência do outro. Seria essencial que tal referência não estivesse perdida para que, mais adiante, no tempo da cultura, pudesse ser recuperada também sob as referências das práticas artísticas.

Há uma passagem no livro *a Sociedade do Espetáculo*, de Debord, na qual o autor fala que: “é nesta dominação social do tempo-mercadoria que o “tempo é tudo, o homem não é nada: no máximo, ele é a carcaça do tempo”. É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano” (tese 147). Na sua opinião, o que temos que aprender com o tempo? Qual a influência da lógica do “tempo-mercadoria”, nas nossas subjetividades?

Guy Debord faz referência ao tempo transformado pela indústria ou pelo capital em tempo consumível: *tempo-mercadoria à venda em blocos*.²⁴ Trata-se de algo basilar no processo de acumulação capitalista em que a produção em série não apenas considera o tempo, mas toma, para si, o tempo como indispensável para a ampliação progressiva da produtividade; mas, antes de tudo, toma, para si, o tempo. Diz-se, com isso, que o tempo é desvalorizado. Tempo: à medida que ele é incorporado ao processo de produção de riqueza — e, com isso, adquire valor no *mundo-mercado* —, perde valor na produção da vida. Portanto, ao tempo são encaminhados valores que contradizem a própria ideia de tempo, pois tempo deveria ser sempre tempo para os sujeitos do mundo e, à medida que é

tomado pelo capital, passa a ser *tempo-mercadoria* — enquanto os sujeitos passam a ser *trabalho-tempo* à venda.

Aqui, há questões para muito se pensar e que considero importantíssimas para a compreensão do mundo nas cidades. Antes de tudo, registra-se: escolho, aqui, um modo de interpretação dentre as diversas formas de leitura das transformações das *temporalidades-espacialidades* em nossas subjetividades. As referidas transformações são as que se dão nos *espaços-tempos* das cidades modernas que, por sua vez, devem ser compreendidos como o *espaço-mundo* em que se desenvolvem os encontros entre as individualidades e o próprio mundo social. Este *espaço-mundo*, em termos amplos, é também feito das subjetividades. Entretanto, há outro modo de fazer a leitura da questão: as subjetividades são, simultaneamente, os *territórios íntimos dos sujeitos* e as trocas experienciais que eles estabelecem com o *espaço-mundo*.

Deveremos considerar que, acima de tudo, a lógica do *tempo-mercadoria* é a que se refere ao tempo da *cidade-prensa* ou o tempo do *espaço-mundo* que, por princípio, interfere na construção de nossas subjetividades. O sentir e o pensar o mundo estão entrelaçados de modo a constituir o corpo do sujeito que vive o mundo; e viver o mundo é senti-lo, experimentar-lo, pensar sobre ele e, conseqüentemente, ser afetado por ele e o transformar. A lógica do *tempo-mercadoria*, portanto, afeta as nossas subjetividades à medida que deixamos nos afetar por esse *tempo-prensa* ou por esse *tempo-mercado*. Dentre tantas as influências da referida lógica sobre as nossas subjetividades, gostaria de enfatizar muito mais a que diz respeito a esse *pensar o mundo* que é afetado por esse *sentir o mundo*. O *tempo-prensa* — tempo-mercadoria — ocasiona certa incapacidade nossa de experimentação do mundo que, por sua vez, interfere incisivamente em nossa capacidade de pensar o mundo e a nós mesmos no contexto do *espaço-mundo*. Essa nossa relativa incapacidade de pensar — esse certo desleixo com a rotineira e importantíssima reflexão feita de vagar, de pausas ou de intervalos regulares — nos torna reféns da nossa própria incapacidade de escolher o que pode ser melhor *para todos nós juntos*. Além de tudo, referenciada pelo paradigma do mercado — que referencia ou que regula a lógica do *tempo-mercadoria* — não se pode negligenciar a inexistência desse *todos nós juntos* na construção de nossa própria existência melancólica em que a vida se faz destituída de sentido.

21. Práticas verbais cobertas de imagens que revelam muito mais o que se deseja ser do que se é. Entretanto, as referidas práticas são reveladoras do estado de superficialidade em que se encontra o sujeito que se manifesta.
22. Aqui, as atitudes se referem às mais diversas práticas cotidianas que, originárias dos sujeitos, se dão no mundo, nos lugares onde a vida se realiza.
23. O pensamento se expressa tanto nas práticas verbais e imagéticas, quanto, também, nos discursos proferidos nos mais diversos fóruns.
24. DEBORD, 1997 [1967], p. 104-105.

Pareceria óbvio dizer que a lógica do *tempo-mercadoria* ofusca as nossas capacidades de compreensão do *tempo-vida* para todas as nossas práticas? Entretanto, talvez, não parecesse óbvia a resposta à questão: quanto mais de história ainda necessitaríamos para construir a compreensão coletiva de que é o tempo que faz a vida?

A cidade está ocupada. Ações, pessoas, gestos, palavras, tudo somado forma a cidade em processo. Os produtores de arte estão tentando reinventar a vida nos espaços públicos, em vias abertas à alegria e ao sol. Em contato com a alteridade produzem momentos para misturar gente, encontrar gente, conversar e festejar. Estaria a arte ingênua demais? Existe tempo/espaço para utopia na cidade contemporânea?

A partir do modo como os sujeitos compreendem o mundo, com os seus discursos, práticas, atitudes e omissões — e fazem dele o mundo que é —, a arte poderá mesmo ser compreendida como ingênua. Mas essa compreensão não se restringe à arte, mas, também, a todos os modos de viver que, por princípio, resistem ao *mundo-mercado*, à *cidade-prensa*.

No presente, o mundo que construímos também cria certo contexto para que se questione o significado mais usual de utopia: *projeto imaginário e irrealizável de sociedade*. Entretanto, caso carreguemos em nós o desejo de nossa própria transformação — e nos transformemos de modo a se fazer legítimo o discurso em prol da transformação do mundo —, cabe incorporar o significado de utopia identificado com os nossos sonhos de mudança: concepção alternativa de sociedade capaz de apontar capacidades de realização de certa ordem política que contribui para a transformação do mundo. Além disso, são reconhecíveis determinadas práticas no passado que eram concebidas como irrealizáveis; e que, no presente, após a

sua realização, negam o próprio caráter fantasioso — impraticável — com o qual foram identificadas.

Não é um simples exercício imaginar que as nossas vidas na *cidade-prensa* se libertem das referências de mercado. São tais referências que, no mundo a se expressar na cidade, fazem a luminosidade e, em oposição, a opacidade. É o paradigma do mercado que estimula a pressa, o consumo desmesurado, o individualismo, a manutenção de valores que negam os valores da própria vida digna. De outra parte, também não é um simples exercício imaginar que continuemos, por tempo indeterminado — ou por tempo determinado pelas próprias forças do mercado —, a reproduzir os valores que destituem o significado de nossas vidas, submetidos a esse paradigma que negamos e, contraditoriamente, reforçamos com as nossas omissões. Aqui, há algo essencial a ser pensado.

Diante do que tenho refletido, acho inconcebível que não carreguemos esse duplo e radicalmente contraditório sentimento: de que não há meios perceptíveis, no presente, de se transformar o mundo; e de que não há como deixar tudo como está. Oscilamos entre um e outro sentimento e, com isso, construímos em nós a crescente melancolia e a sensação de perda de vida. É exatamente por isso que penso como muitos outros: que carregamos em nós — que divulgamos os nossos falsos ganhos e, simultaneamente, padecemos em razão de nossas sensíveis perdas — o embrião de nossa própria transformação.

Isso significa que há motivos para se pensar que o *mundo-mercado* — a existir na *cidade-prensa* — carrega, em si, o embrião da sua própria transformação. No interior desse mundo — interior de nós mesmos — há outro mundo, que é diferente, aberto, crescente. Não poderíamos dizer quando é que se estabelecerá em nós a prevalência desse mundo. Não poderíamos dizer quando nascerá esse mundo crescente no interior desse *mundo-mercado*. Do mesmo modo, não saberíamos como tudo isso se daria. Entretanto, diante do que temos sido, há algo que se permite dizer: a emergência de um *paradigma da arte* e a expansão, em todos os sentidos, das práticas artísticas de resistência crítica e criativa — em suas mais diversas possibilidades de manifestação — seriam protagonistas nesse processo.

Referências:

- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 2001 [1973].
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].
- HISSA, Cássio E. Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 6 v. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 [1890].
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- SANTOS, Milton. Razão global, razão local; os espaços da racionalidade. In: SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005 [1994]. p. 164-170.

Cássio Hissa é licenciado e bacharel em geografia pela UFMG, mestre em demografia pelo CEDEPLAR da UFMG, doutor em geografia pela UNESP, tem o seu pós-doutorado em epistemologia e em sociologia pela Universidade de Coimbra. Professor do Departamento de Geografia da UFMG.

DIALOGUE

CÁSSIO
HISSA

118

119

The city has been a frequently represented theme in public debates of recent times, simultaneously with the contact of art with the public sphere. There are currently many discussions regarding freedom in the city: the power of changing the city based on the desire of producing more interesting spaces and times for all. Despite the city being such a stimulating place, we seem to be unsatisfied with the form it has taken. We need to dream and create a better city for all. I believe art is able to create images which lead to the development of a critical sensibility which could stimulate significant changes. In one of your texts - *A Criação* (The Creation), included in *A Mobilidade das Fronteiras* (The Mobility of Frontiers) - you said that “the availability for information is, on a grand scale, a reflection of the availability of images”. Do you believe the images of art can produce new possible imaginaries for a better urban life?

Your question leads my thoughts towards many paths. However, it is certain that you have proposed me a central theme, something which makes me return to the reflection regarding the relationships between image and imagination. Therefore, before we cover some of these paths, it is necessary to rethink the interweavings which involve image and imagination.

In *A Mobilidade das Fronteiras*, I make note of that imagination as a power which mobilizes the availability for creation.¹ Further on, over the course of the work, I highlight what you brought to this discussion: the availability of imagination is, to a great extent, a reflection of the availability of images. However, I do not make a preferential reference to visual, corporeal, light-exposed images; not least since it would not be possible, considering we live in a world and time in which there is an inflation of images² which obstruct imagination and creativity. However, images do not originate only from the visual world. This means there are images which are inward, theoretical, historical, and also made up of memories — always

to be redone — which are tributary of the experiencing of the world and a diversity of perceptions. Those images are, among other incentives, what also provide the enrichment of imaginative capacity.³

I agree with your interpretation: art can create images a ble of mobilizing creative sensibilities. Therefore, we are to build right here an assumption which would run across the path: from the creative sensibility to desirable transformations for the production of a better life. However, this assumption should not overlook a set of articulated procedures which, under specific circumstances, would question or even negate the assumption itself. This entire discussion deserves a more thorough reflection, but for now, lets us highlight only one of these procedures.

As I note at a certain point in *Entrenotas: compreensões de pesquisa* (Inter-annotations: understandings of studies), not all things will be considered art, but the exercise and presence of art can still be present in any practice.⁴ However, even when considering the possibility of the presence of art in any practice, one should take into account that the most radical exercise of art is already being captured,

step by step, by market forces. The most immediate consequence: the reduction of the liberating capacity of art due to the subtraction of freedoms from the inside of the artistic practice itself. It is not uncommon to reference domestication processes in artistic exercises. Even so, art can be understood as a transforming reference.

In a progressively more explicit manner, the life in the cities happens through the presence of the *market-world* in spaces, in the cities. We refer to this market-world which transfers haste and competition to urban territories, to the individuals in the city. In fairly generic terms, it could be said that, the more world — *market-world* — there is in the cities, the more the presence of art decreases in the lives of individuals, as contradictory as it may seem.⁵ There is a feeling of haste and, certainly, much more haste than actual speed. Due to the supremacy of haste over a more slowed pace, there is less time for reflection and thought, and more alienation. There is less rebelliousness and indignation, and more subservience. There is less indiscipline, less dialogue, and less citizenship. We could even add that the state of submission of thought leads us quickly to the state of alienation, and by analogy, referring to a thought by Hannah Arendt, to the state of a terrible normalcy which trivializes — and exempts — evil⁶ and barbarism in our societies. How to image or conceive a better urban life, if it is devoid of what is

1. Cf. HISSA, 2002.

2. Cf. DEBORD, 1997 [1967].

3. Just as the images stimulate the imaginative capacity, so does the diversity of experiences nourish, rebuild and strengthen the inner images.

4. HISSA, 2013, p. 17.

5. This also indicates a progressive obstruction of creativity on daily practices.

6. ARENDT, 1999.

essential: a permanent reflection — above all — on our lives in the city? It is what we seem to lack: the prioritization of what is essential to us, the amplification of our capacity to contemplate our lives with those of others, and more than anything, our capacity to think, reflect, contemplate, see, feel and experience our existence. Art should be present in every practice, as well as the thought and reflection over what we are to do in our daily lives. But things are not as they should be. Therefore, we are facing a path, while at the same time struggling with a difficulty to walk; because this specific path is a *finished path*, and we need to make paths as we walk. Perhaps we are unused to enjoying the freedom of doing so.

I have many artists who, like myself, have done works which make a commentary on the lack of time most people have. They try to create spaces to experience the nothing, the dream, or the actions of ordinary life such as cooking, sleeping, dating, etc. Generally, the lack of time also affects the time reserved for observing art, to find a contemplative state. I have heard that the average time people use when observing a work of art in a museum fell, unbelievably, from 3 seconds to 1 second. Do you believe art could help people recover a particular contemplative state we are losing?

Haste not only speaks to the sensation of lacking time: it states something which is apparently consensual: that there is no time. Everything is done in a hurry due to some futile reason, or with no knowledge of the reason, and above all, without any essential reason to associate haste to the maintenance of a dignified life⁷. Haste is an expressive sign that something is lacking. However, what we lack is not time, but values which, in case we lost our path, would lead us to the meaning of life, and would certainly lead us towards a greater reflection of our lives, allowing us to slow down, giving us more critical and creative sensibilities, and a greater contact with art and contemplation.

This is a difficult question, and I do not know if we are here to reverse processes. In general, I believe that societies — and certain communities — with values distinct from ours, in which there would be the prevalence of the referred *contemplative state* — as well as the prevalence of thought, reflection, critical vision and creative sensibility — would value art by nature. Under these terms, art

7. We must stress that a dignified life does not restrict itself solely to a dignified employment remuneration.

by itself would already be a kind of value among many others that are lost or forgotten. In any case, I cannot disagree with your observations: art would help us recover a certain contemplative state we have lost, and continue to lose. However, for such a thing to happen, art would have to disengage from what I refer to here as the *market-world* — or to free itself from practices which, seized or explicitly demanded by the market, subvert its own condition as a *transforming art*. I am not defending the self-absorbed style of art, since the artistic practice is immersed into the world, into the context of culture and places with life, also referenced by existing paradigms. Therefore, art cannot be comprehended in a disjointed manner and interpreted in isolation in the world of culture. However, for art to be able to accomplish its roles and identify itself as art and, above all, to produce some unease, displacement and unbalance, it will always be necessary for the artistic practices to turn their back to subservience. Moreover, it will always be essential that it provokes, instigates, and stays committed in one way or another. Under these terms I have described, taking into consideration the brevity and lack of a broader analysis of these observations, I believe this is the only way art will be able to contribute to the minimization of the state of immobility in which modern societies find themselves.

Therefore, I cannot say if the referred and generic lack of time — originating from the *times of haste* — causes the scarcity of time to observe art, defining the loss of the contemplative state. I believe there is a certain *dearth of art within ourselves*.⁸ There is a scarcity of thought and reflection. There is a certain social paralysis and a process of alienation underway. The state of contemplation assumes a condition of near incompatibility with the very way of life of modern societies. The reversal of this condition would happen in the chronological time of culture, and never in the chronological time of the market. The power of art in this process of reversal would be undeniable, yet it would not be able to take place in isolation; even if art may possess a distinct way to *say the world*.

Thus, there are two aspects worthy of our attention. First of all, there is art, this distinct manner of *saying the world* which must be produced a significant distance away from the conventional method of *reading the world* — and has to move farther away from it. Only then will it distinguish itself, to the point it will be able to exercise some degree of unbalance and produce the reflective perspective related to its own time, present in the existence of individuals. Secondly, there is the context into which the creative process is immersed. This context, in modern and western societies - above all, those which are predominantly urban and metropolitan - is markedly referenced by market paradigms. Art produced within this context, influenced heavily by it, must subvert it and subvert itself to be able to, contradictorily, move away from it and at the same time produce the necessary shift we have discussed. Under all circumstances, it is necessary to be an artist.

8. This highlighted statement can be comprehended in different ways; and all of them, when organized, do what is described. Accordingly, the noted loss of the contemplative state deserves to be briefly discussed. Also within the context of art, the exercise of contemplation does not limit itself to contemplative practices which incorporate enchantment. It is much more than that. The enchantment itself mobilizes that which contemplates to the direction of remaking. Therefore, contemplation must be handled here as the indispensable dialogue between the contemplating individual — consequently, the remaking individual — and the work. It is under these terms that the work is created through this creative dialogue and, subsequently, comes into existence based on it.

Have you noticed nobody seems to have time for anything? Machines and computers promised to free human beings from arduous activities, giving them more freedom for self-development, leisure and happiness. But this utopia did not materialize; on the contrary, we seem to be even more imprisoned and dependent. Our whole day is busy with series of demands which never seem to end. This haste is noticeable in the city when we go outside to observe public spaces. When we stop and watch from afar the flows in the streets, doesn't everyone seem to be in a hurry, running, in an infinite time lapse? Moving hastily from one side to the other, with no time to spare.

If there are many cities inside the city, why is the city of haste superimposed over the city of tranquility? Is capitalism to blame for this all? We are talking of a city of vagrant young people, utilizing their time only for wandering; not only it is inappropriate to loiter, it is also open to negative influences in increasingly reduced spaces. Have you noticed, in our city, how public spaces do not provide opportunities for the leisurely non-utilization, or "waste", of time? It may even seem there is a plot to keep people inside their homes; plazas and streets look uninviting, specially for young people. Do you believe it is possible to expand the domestic/festive dimension of home to the streets, in a city so filled with oppressive highways?

The issue you brought here is composed of a range of connected questions, all present within your reflection. I believe that the introduction to the interpretation we shall make will go through, before anything else, what you may call the "blame of capitalism". First of all, we *are the capitalism*. There is not a single cultural element which is not created by us or which is not compatible with our smallest, greatest or uneventful dreams, or which is not undesirable by us, by the majority, by the hegemonic minority and with the connivance of the majority. In principle, everything which is being thought here is in some way compatible with Barthes' statement regarding ideologies: there is no *ideology of the ruled* which opposes the *ideology of the rulers*, since what is left to the ruled is the rulers' own ideology.⁹ Therefore, in modern times, there is an empowerment of more conservative forces, a social demobilization, an individualism of dreams which, in turn, are completely immersed into the ideology of market, in the discourse of competencies, in the praise to competition devoid of any sign of ethics. In addition, there is an inconceivable prevalence of the *absence of thinking*, and consequently the prevalence of acting without responsibility — as if the evils of the world were beyond our capacity to think, to decide and to act. The greatest of the common places is inside the discourse which transfers responsibilities to something abstract and superior, above us, when the most superior of practices is in admitting that our own transformation is the foundation of the transformation of the evils we criticize, many times exempting us from our own responsibilities.

9. Cf. BARTHES, 2001. The first edition of Barthes' work was published in 1973.

Capitalism can no longer be seen in the exact manner as Marx perceived it.¹⁰ In the modern world, capitalism isn't just a method of production. It is important to perceive it now, above all, as a driving force of a way of life referenced by the forces of market, by exacerbated competition, unprecedented individualism, consumerism, tribute to the production, haste, uncommon alienation, social fragmentation, and the precariousness of the sense of citizenship and collective sensibility. In addition, the *cartography of capitalism* is expanded horizontally, as well as vertically. In the face of the circumstances, we cannot ignore the role and the power of the forces of market in the establishment of modern societies, making it so that, in modern times, the interpretation of the world in the streets goes, necessarily, through the interpretation of the current culture and way of life.

We cannot say with full conviction that the advent of machines - and all technology - always brought expectations of freedom for all: freedom to think, to create, and to produce peace and happiness. The economical, political and sociological critical interpretations encouraged by these transformations indicated that machines would take the place of labor, since the capitalist purpose was the same as always: the amplification of production speed and, consequently, the intensification of productivity, profits and accumulation; instead of freedom, we had imprisonment, as you have observed. Critical perspectives over the city allow us to perceive the haste, which tell us something regarding this imprisonment, within the context of a freedom out of our reach.

Yes, there are cities within the city, just as there are many places within a place. The insight is almost immediate: the city of haste advances over the city of tranquility. However, a few brief observations must serve as a reference for the critical analysis of the boundaries of these cities contained within the same city. There is tranquility — not just lurking — within the city of haste. Inversely, there is also explicit haste within a city of tranquility. What defines haste and tranquility in the city are those who function at a slower pace¹¹

10. Cf. MARX, 1975. The first edition of Marx's work dates from 1890.

11. It is perhaps appropriate to make a reference to this specific part of the question analyzed by you. *It is inappropriate to loiter*: it is what you highlighted. The meaning of the verb indicates an action which, in our societies, seems to indicate an absence of attitude. The attitude related to the *lack of work*, however, is more emphasized when compared to the others. However, this verb has a few meanings which deserve to be explored: *to loiter and to have fun*. In the world-market, for as long as we have known, the *concept of loitering* is fully associated with the idea of wasting time, and above all the idea of wasting money. Nevertheless, one of the greatest evils is to make the assumption that *wasting time* — or *losing time* — is the same as *wasting your life*. In our modern and ill western societies, the idea of *wasting time* is, therefore, contrary to the idea of *incorporating life to our practices* and our routine. It is necessary to *use your time* — learning how to make our own choices so as to allow us to always enjoy our work, and also to question the conventional concept of work itself.; and to *use our time* until it, after being so used, stops existing as *the time we have left*; and to loiter until we find — with increasing frequency — the knowledge we lack. It is exactly the idea of *wasting time* — or *losing time* — which would make us acquire *life-time knowledge*, with the story we would attempt to build from other life references.

and those who are always in a hurry. Would it be useful to make the distinction between haste and speed? The matter seems to substantiate the understanding that haste suggests the presence of delay, even if there is no known reason for such a delay. But people always feel as if they are late, and consequently, the presence of haste is one of the conditions for the understanding of what we call a permanent lack of time. Speed can only be a component of haste and, under specific circumstances, paradoxically, there may be speed in tranquility, as devoid of haste as it may be.

Milton Santos, in a few excerpts of his work, references men of tranquility and, consequently, the city of tranquility and its opacity, opposite to the city of haste and its luminosity.¹² However, he does not take a broader approach — something which should be done — regarding analogies of various natures, as well as the diversity of interpretations one could make of the men in opaque cities of tranquility, and also of the men in the luminous cities of haste. This creates a near overlay involving impoverishment and slowness on one side, and wealth (or dreams thereof), haste and luminosity on the other. However, there is more to be said regarding cities and men. We could think about particular questions which, due to circumstances, were not discussed by Milton Santos. There is slowness in men of tranquility; but wouldn't there also be, in some way, dreams of wealth? In other words, wouldn't there be some desire for haste in the men of tranquility described by Milton Santos? Another relevant question: are men of tranquility those who wish for a slow life of reflection which, by its own nature, would also be composed of dreams of a world different of what has hegemonic prevalence, contradicting the thoughtless life of men in haste? What encourages this slowness: the poverty these individuals are subjected to, or the dreams of a world significantly different and distant, opposite to the one we criticize? Is there an ideology of tranquil men — projected towards building a slow, opaque city — opposite to an ideology of men of haste, similarly projected towards reproducing and expanding the *city of haste* and its luminosity? Are we dealing with two distinct, opposite ideologies?

This waste of time — as you have referred to it — makes us think of spending time with something pleasurable and dignified for life, to the point it makes time stop existing as an *obstructive object* keeping us from doing what is desired. Does the city of haste provide the suppression of this *obstructive object*? On the contrary - the *city of haste* highlights the existence of the lack of time, since there is no place for reflection or thought. There

is place for fast transit, and all spaces are open for flows and *blind transits* of all kinds. Gradually, collective spaces like plazas are subtracted from the *city of haste*, not only to make way for more flows, but also because the city is no longer an area of conviviality. The question you proposed encourages a range of reflections: is it possible to expand the festive and domestic dimension of home to the streets of this city?

The desire of transferring the domestic dimension to the dimension of the streets, as a matter of principle, already assumes that there is a certain disturbance on the *local order*, if we borrow an expression used by Milton Santos. It is the local order that “[...] establishes the extent of daily life, and its parameters are the co-presence, neighborhood, intimacy, emotion, cooperation and socialization based on contiguity.”¹³ The disturbance I have mentioned — already present in the largest cities, particularly in luminous areas of urban territories — is caused by the prevalence of a global order in certain areas of cities. For some time now, there are very evident insertions of this global order in these territories. This global order, “[...] whose parameters are operational and technical reason, the calculation of functions, and a mathematical language.”¹⁴ However, starting from the transition from the 20th Century to the 21st Century, especially in Brazil, we can discuss not only about insertions, but also the apprehension of daily life in all directions. Faced with this, it becomes significantly harder to imagine the transposition of the domestic and festive dimension of home to those external spaces, already occupied by the global order. Besides, we should reflect upon the current meaning of the domestic dimension, since it is also extensively referenced by the hegemonic ideologies.¹⁵ What I attempt to state here is that domestic spaces have also been captured by market references, in a widespread manner.

12. Cf. SANTOS, 1996.

13. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

14. SANTOS, 2005 [1994], p. 170.

15. Within the context of their domesticity, what do these people carry in their intimate solitude, confined inside their homes, their own territories of intimacy? When inside of their rooms, in the most absolute silence, ignorant to the others... what do they want of the world, and to what extent do they wish to transform it? Would they want to change it based on references much more defined by conformism than by outrage? Up to what extent was the world of festivities and affections been influenced? It is certain that such questions cannot be understood as being the result of the interpretation of a standardized urban society. The city has spaces of rebelliousness, of objection, of resistance, of indignation, of criticism and creativity.

Have you observed how construction companies have been destroying antique houses in our city? With each passing day, more are lost. Certain groups are faced with a great struggle to maintain these houses as a form of historical heritage. We understand that spaces can teach. These old houses are a reference of other ways to live, occupy, and inhabit. Being able to be in those places would help us understand the present and rethink the future. I am not particularly attached to the past - I believe time should flow, considering the city is a great movement. However, I am concerned about the urban planning and the building of ways of life created by these big real estate developers — in accordance to the public power —, which reduce urban spaces to small and tedious apartments, roads for cars and malls for the domesticated diversion I question here. Ruins of the past and the production of the future, all sharing the same time and space in the modern city. What has the time of our spaces been teaching us? Is the city a great ruin?

The losses you have described seem to undertake a condition of irreversibility. Over the last three decades of the 20th Century, they were already a sign of an ongoing trend. However, as soon as the second decade of this century, the visibility of the losses is more than an evidence, and was already embedded into the social process related to the production of the urban space. But construction firms are a small tip of a much more deep-seated, and at the same time horizontal and wide, movement; a movement which is also able to incorporate a great part of modern urban societies, those that crave more modernity and luminosity to the cities. For its part, the preservation of buildings cannot impede this process since, in some way in its diversity of circumstances, the richness of daily life — in all of its dimensions within the domestic context — is subtracted from the interiors of that which is listed as historical heritage. Given the chance, we are able to preserve, at most, the physical element of the city's ongoing history. What remains can be understood as an exhibit of others *ways of living, becoming and being* in the city. However, unfortunately, this exhibition does not say anything, nor is it invited to say. It is a *silent exhibit* which, in the city of luminosity and haste, functions more as an illustration in the present of what the city and its life used to be; but not just that. It is also right to say that it is a heritage to be explored, so as to constitute an *archeology of ways of life and being* which, for its part, would allow the conception of an *archeology of ways of occupying and living*.¹⁶

We are the ones to occupy and build the spaces. They are abandoned, relatively sidelined, or transformed when we change or relinquish certain ways of living and being. They can teach us something, as long as we are open enough to learn the reasons for becoming what we are. More than that, certainly: what we can become, based on what we have already become. However, what it seems is that we are not willing to change our lives and take on as ours the great questions which put our existence in the world and the *city of haste* under an undignified light. However, there is more. Under these terms, the spaces are not understood: we are the ones to occupy and transform them. There is no comprehension of these spaces as spaces in common. We do not learn from others. We do not notice our existence within the other's existence.

We assume other ways of life, and due to this, even our homes from a couple of decades ago are no longer useful to us in the present. Analyzing it from another perspective, history tells us that we have bargained a few times with our own lives. Some could say that we have adapted, conforming ourselves with the possibilities offered by the tragic present — a product of ourselves, our actions and omissions. Certainly, we have made bad bargains, and sometimes we did not bargain at all. If it were possible to make a psychoanalytical interpretation of urban and modern western societies, it would show us that, on the very least, we dissimulate our great losses and, socially, overestimate our alleged gains. We have exchanged — in many circumstances, forced to do so — our open and spacious homes for cramped apartments; forced to do so, yet we have contradictorily surrendered to the historical production process — unequal and unjust — of urban spaces, and in doing so we contributed, with some cynicism and arrogance, to its reproduction.¹⁷ We still build the discourse of our insertion into the world of modernity and market reference;

16. "Look closely, and within every house you will see the slow, mucous trace of this animal which transforms the chalk in the soil around it into something delicate and structured: a family. Every house has its own particular face. [...] Each village is a construct in its own right, and so is each house. Everything about them forms a kind of unity: goals, functions, forms, pleasures, activities. [...] The expiring seashell lies shattered and open to the skies. The surviving shopkeepers are little more than managers. The craftsmen? You could count them on the fingers of one hand. Market day has been the same since the fourteenth century, but the market itself is tiny compared with what it used to be. The street is filled with cars and lorries; it is getting more and more noisy, more and more like a wasteland. [...] It always was boring, but in times gone by that boredom had something soft and cozy about it, like Sundays with the family, comforting and carefree. There was always something to talk about, always something to do. Life was lived in slow motion, life was lived there. Now it is just boring, the pure essence of boredom..." (LEFEBVRE, 1969, p. 138-139).
17. Some practices of urban planning, in turn, indicate the prevalence of rationality paradigms and, simultaneously, strengthen the alienation of societies in decisions regarding what may or may not be the best for the cities.

we emphasize the discourse of our necessary and unavoidable insertion into the market itself¹⁸, and this discourse is incorporated by relationships of a domestic context.¹⁹

As stated by Henri Lefebvre in the beginning of the 60's, we stopped living — when we abandoned our tranquility, our wandering, our thinking — and, caught in the rhythm of the *city of haste*, we surrendered our *life time* in exchange of something which puts us into debt. We have stopped learning with time, that which makes thoughts more mature. As the French philosopher would say, the modern city is a large and loud movement, and paradoxically, is also a large desert which, to a great extent, we have carried within ourselves.

Years ago, it was impossible to consider being in two places at the same time. This has changed in modern times. Is it possible that we are too fragmented?

This is a very direct question, and is based on the assumption that, unlike the old days, it is possible to be in two distinct places simultaneously in modern times. In light of this, I believe it is essential to reflect upon the assumption itself, before analyzing the question regarding the fragmentation to which we have supposedly subjected ourselves.

Regarding being in two distinct places at once; let us take into consideration two disciplines — geography and physics —, as long as they are referenced by conventional paradigms of modern science: both would deny this assumption. However, we can still assess how little interesting is this path for building an argument. Other ways of *thinking* would make us run through

18. It is interesting to note, within the context of this discussion, the recovery of the discourse of the State in Brazil at the beginning of the 90's, regarding the necessary insertion of the country into the globalized international economic market. This discourse was reinforced during the Fernando Collor de Mello and Fernando Henrique Cardoso administrations, as if this necessity did not possess some degree of inevitability; and as if said necessity of insertion was articulated with the idea of progress — implying it would not be exclusionary —, development — implying it meant social development — and of greater modernity, incorporated by our *space-time*.

19. Families educate their children to compete in the market, and schools seek to guide themselves based solely on this competitive desire.

strange courses towards the hegemonic scientific thought, and would also allow us to reflect upon the human nature, its spirit, its imagination, and the collective imaginary itself.²⁰ Based on other *ways of thinking*, we could say that, regarding your question, little or nothing has changed since the advent of the internet. Places are made out of the one world with which we establish relations of identity. They are made by us, but this is not all. We are made of the places we carry within us. This happens to be the cause of some of our feelings or sensations of loss due to the losses these places have gone through. We are the various places or traces thereof which also make up our corporeality, our being, our existence. We may not be physically in all of them, but we are all of them in our being. However, our physical corporeality is also affected by the concept of *being all of them in our being*; and this means our corporealities are not composed exclusively of our physical corporealities.

While we may say that very little of this sentiment has changed since the advent of the internet, on the other hand we must say that due to this same event, in a diversity of manners and scales of intensity, this sensation was incorporated by our communication practices. The most recent technologies have optimized the sensation of the possibility of being in more than a single place simultaneously. This is an opportunity which makes us reflect upon the nature of the places and the memory we have built: this active memory which mobilizes the present and, at the same time, reinvents the past based on the references from today. It also invites us to reflect upon what we are and what we carry within ourselves. Right now, I am also referring to the corporeality composed by memory, mind, spirit, imagination, dreams and all that constitutes the active existence of individuals.

However, I believe it is not exactly this feeling of power — truly a kind of power we seem to embody — which would lead us to discuss our fragmentation: the sensation of being simultaneously in distinct, distant places. A fragment can be interpreted based on a few meanings. The most common of them: a part of a broken whole. But there is a more radical way to perceive the fragment: as something that, by itself, does not allow the destroyed whole to be imagined, conceived or restored. It is true that, generally, we have not reached such an extreme. However, a few basic ontological considerations must be brought to this discussion.

The so-called *uniqueness of the being* — of the individual — cannot be shown in opposition to the moving *situation of being*. The act of being is circumstantial, but it belongs to the being. We experience many situations of being, and in doing so, we frequently encounter the *situation of being* to the supposed *indivisibility of being* in its individuality. The act of being is embedded by the being; and there are as many *situations of being* — which come

20. We should also consider one specific argument and its foundations: there is no nature which is not human nature. Cf. Boaventura de Sousa Santos, 1987, for a further broadening of this reflection.

into existence due to possibilities, eventualities and scenarios — as there are ways of being. We are many, each and every one of us; and each of us is able to — consistently with our being — experience these different ways of being. One should still consider the being in their dialogical existence with the world, and consequently with a great diversity of times, spaces and contexts. Under these terms, we are subjected to a context which makes it so we are — or become — seemingly more exposed to fragmentation processes. The context also makes us. The world shapes us as well, while at the same time it is also partially responsible for conditioning this state of being, even *if we are the world built by ourselves*. We carry the world within us: a world which refers to us. We carry the places within our hearts, within our *physical memory*: all that is relevant to us, to our identities, our dreams, lives, experiences. We are indeed more susceptible to fragmentations. We are more ill, alienated and individualistic, and schizophrenically, we can notice a strong dissociation between verbal and image-based practices²¹ — disseminated above all through social networks —, demeanors²² and thoughts²³.

However, despite the entire interpretation exposed here, this situation of *being simultaneously in more than one place* must still be assessed based on another point of view. The transformation of the world — based on references contrary to those introduced by the paradigms of modernity — signify the material transformation of our existence. It means, among many other things, the transformation of our individual dreams into collective dreams. This transformation requires the construction or recovery of seemingly lost values, and the most important of them all is perhaps the act of being simultaneously in more than one place, and above all, the desire of being in the place where all are. We exist by virtue of the existence of others. It is of the upmost importance that this reference is not lost, to make it possible — further on, in the age of culture — for it to be recovered as well under the references of artistic practices.

There is an excerpt of Debord's *The Society of the Spectacle*, in which the author mentions: "it is in this social domination of time-merchandise that 'time is everything, and man is nothing: at most, man is the carcass of time'. It is the devalued time, the complete reversal of time as a 'field of human development'." - (thesis 147). In your opinion, what can we learn from time? What is the influence of the "time-merchandise" logic over our subjectivities?

Guy Debord referred to the time transformed by the industry or the capital into consumable time: *time-merchandise on sale in bulk*.²⁴ It is a foundation in the process of capitalist accumulation, in which the serial production not only considers time, but also takes it for itself as something essential for the amplification of productivity; but before all else, it takes time for itself. This is what he referred to as "devalued time". Time: as it is incorporated into the process of production of wealth — with that, acquiring value within the *world-market* —, it loses value within the production of life. Therefore, time receives values which are contrary to the concept of time itself, since time should always be

time to the individuals of the world, and as it is taken by the capital, it becomes instead *time-merchandise* — while individuals become *labor-time* on sale.

Some of these questions are very important for the comprehension of the world contained in the cities, and deserve a broader analysis. Before all, let it be known that I will choose a specific kind of interpretation among the many ways of evaluating the changes of *temporality-spatialities* contained within our subjectivities. These changes take place within the space-times of modern cities, which in turn must be comprehended as the *space-world* in which the encounters between individualities and the social world itself are developed. This *space-world*, in broad terms, is also composed of subjectivities. However, there is another way to interpret this question: subjectivities are, simultaneously, the *intimate territories of individuals* and the experiential exchanges they establish with the space-world.

We should consider that, above all, the logic of *time-merchandise* refers to the time in the *city of haste* or the time of the *space world* which, on principle, interferes in the construction of our subjectivities. To feel and to think the world are two actions intertwined so as to constitute the body of the individual who lives the world; to live the world is to feel it, to experience it, to think about it, and subsequently, to be affected by it and change it. Therefore, the logic of *time-merchandise* affects our subjectivities as we allow the time-haste or time-market to affect us. Among the many influences of this logic over our subjectivities, I would like to emphasize the one which refers to the act of *thinking the world* under the effect of this specific way to *feel the world*. The *time-haste* — time-merchandise — brings about a feeling of inability regarding our experiencing of the world which, in turn, interferes sharply with our capacity to consider the world and ourselves within the context of the *space-world*. This relative inability to think — a relative neglect of the routine, yet very important, reflection made out of wanderings, pauses or regular intervals — makes us hostages of our own inability to choose what may be the best for *all of us, as a collective*. Added to that, referenced by the market paradigm — which references or regulates the logic of *time-merchandise* — we cannot neglect the inexistence of our collective in the construction of our own melancholic existence, in which life goes on, devoid of meaning. Would it seem obvious to say that the logic of *time-merchandise* obfuscates our capacity to comprehend the *time-life* in all of our practices? However, the answer to the following question is perhaps less obvious: how much more history would we still need to build the collective comprehension that time is what makes life?

21. Verbal practices covered by images which reveal much more what it desires to be than to what it is. However, said practices are telling of the state of superficiality in which the one who manifests find themselves.
22. In this case, “demeanors” refers to a diversity of daily practices which, originating from individuals, occur all over the world, in places where life happens.
23. Thoughts are expressed as much through verbal and visual practices, as they are through discourses delivered in many different forums.
24. DEBORD, 1997 [1967], p. 104-105.

The city is occupied. Actions, people, gestures, words; the entire sum forms the city in process. Art creators try to reinvent the life in public spaces, in paths open to happiness and sunshine. In contact with alterity, they produce moments to allow people to meet, intermingle, talk and celebrate. Is art being too naïve? Is there time/space for utopias in the modern city?

Based on the way individuals comprehend the world, with their discourses, practices, attitudes and omissions — making the world the way it is —, art can truly be perceived as being naïve. But this comprehension is not restricted to art, since it also encompasses all the ways of living which, by principle, resist the *market-world* and the *city of haste*.

Presently, the world we have built also creates a context for the questioning of the more usual meaning of utopia: *an imaginary and unrealizable plan of society*. However, if we carry within ourselves a desire for our own change — and we change so as to legitimize the discourse in favor of the transformation of the world —, it is worth incorporating the meaning of utopia identified with our dreams for change: an alternative conception of society, capable of indicating capabilities for the establishment of a political order which contributes to the transformation of the world. In addition, certain practices in the past are recognizable for being once considered unrealizable; and in the present, long after their acknowledgement, they deny the unrealistic — unfeasible — nature they were previously identified with.

Trying to imagine our lives in the *city of haste*, free from the market references, is not a simple exercise. These references are what, in the world expressed through the city, create luminosity and, in opposition, opacity. The market paradigm is what stimulates the haste, the excessive consumerism, the individualism, the maintenance of values which deny the values of a dignified life. On the other hand, it is also not easy to imagine that we will continue, for an indeterminate amount of time — or by the time determined by the forces of market — to reproduce the values which make our lives devoid of meaning, subjected to this paradigm we deny and, contradictorily, reinforce with our omissions. There is something essential here to be conceived.

Based on what I have reflected upon, I think it would be inconceivable for us to not carry this twofold and radically contradictory sentiment: that there are currently no perceptible means to change the world; and that there is no way to leave everything as it is. We swing from one sentiment to the other, and this causes us to build within ourselves a creeping melancholy and sensation of loss of life. It is exactly because of this that I think, like many others, that we carry within ourselves — promoting our false profits, while simultaneously suffering due to our sensitivity losses — the embryo of our change. This means that there are reasons to believe that the *world-market* — existing within the *city of haste* — carries within itself the embryo of its own transformation. Inside this world — within ourselves — there is another world, one which is different, open and expanding. We cannot

say when the prevalence of this world will be established within ourselves. We cannot say when this expanding world will be born from the inside of the *world-market*. Similarly, we do not know how this will all happen. However, taking into consideration what we have been so far, we are able to say: the emergence of a *paradigm of art* and the expansion, in every sense, of artistic practices of critical and creative resistance — in its various possibilities of demonstration — would be protagonists in this process.

References

- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 2001 [1973].
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].
- HISSA, Cássio E. Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 6 v. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 [1890].
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- SANTOS, Milton. Razão global, razão local; os espaços da racionalidade. In: SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005 [1994]. p. 164-170.

Cássio Hissa holds a bachelor's degree in Geography from the UFMG, a master's degree in Demography from CEDEPLAR at the UFMG, has a doctorate degree in Geography from the UNESP, and a post-doctorate in Epistemology and Sociology from the Universidade de Coimbra. He teaches at the Department of Geography in the UFMG.

PERCA TEMPO

Belo Horizonte, 2009

PORO

www.poro.redezero.org

O Poro – Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! – é uma dupla de artistas que trabalham juntos desde 2002, realizando intervenções urbanas e ações efêmeras. Seu trabalho se destaca pelas sutilezas das imagens que geram. São intervenções ínfimas e efêmeras, realizadas em espaços urbanos e que circulam pelas redes em forma de registro (impressos e digitais), criando diversas camadas de circulação de suas obras/ideias.

A dupla é fascinada com os processos de comunicação na cidade, que coloca em disputa e em debate os meios de comunicação oficiais e os meios de comunicação populares. O Poro realizou durante sua trajetória diversas intervenções em mídias populares – como panfletos, faixas de sinalização, cartazes lambe-lambes, bottons, etc. A ideia é produzir momentos de suspensão ou micromudança na percepção das pessoas e no cotidiano cada vez mais mecanizado e acelerado dos grandes centros urbanos.

Em uma de suas ações, “Perca Tempo” (2009), a dupla se apropria da lógica comercial que se vale de frases como “não perca tempo” ou “tempo é dinheiro” e cria uma campanha publicitária com a

mensagem PERCA TEMPO. A frase está estampada em uma faixa que se abre na área de travessia de pedestres enquanto o semáforo está fechado para os carros, em um botton amarelo com a frase “perca tempo – pergunte-me como” e ainda na distribuição, em uma banquinha, dos panfletos “10 maneiras incríveis de perder tempo”. Na ação, o grupo traz ao debate o próprio conceito de tempo e propõe às pessoas que parem por um momento para pensar como estão vivenciando o tempo em suas vidas na cidade.

Os problemas da vida urbana e cotidiana são assim incorporados como valores artísticos. A dupla questiona como as espacialidades da cidade são determinadas por discursos dominantes e busca, através de suas pequenas ações, desestabilizar práticas corriqueiras e abrir relações subjetivas e imprevisíveis. São enigmas poéticos discretamente incorporados no cotidiano.

O Poro está interessado no fato das pessoas poderem se relacionar diretamente com o trabalho, sem que ele seja percebido como obra de arte e esteja, ao contrário, à mercê de uma série de leituras contaminadas e ricas, que dão outros sentidos às ações.



Poró – Brígida Campbell and Marcelo Terça-Nada! – is a duo of artists that have been working together since 2002, creating urban intervention works and ephemeral actions. Their work stands out by the subtlety of the images that they generate. They are tiny and ephemeral interventions, taking place in urban spaces, circulating through networks in the documentation form (print or digital), creating diverse layers in the circulation of their works/ideas.

Poró is a duo that is fascinated by the city's processes of communication, which put the official means of communication and the popular means of communication up for debate and dispute. Over the course of their career, the duo has created a variety of public works in popular media – such as pamphlets, banner signs, glued up street posters, buttons, etc. They insert “nonsensical” phrases and forms into these means, normally utilized for commercial sales and advertisements. In this way they generate a sort of detour or distortion in the messages. The idea is to create moments of suspense or microchanges in people's perception and in daily lives, which are more and more mechanized and accelerated in the big urban centers. The proposal is, in some way, to substitute the imperative logic of capitalism for another.

In one of their actions, “Perca Tempo” [Waste Time] (2009), the duo made use of commercial logic which uses phrases like “don't waste time” or “time is money” and created an advertising campaign with the message WASTE TIME. The phrase is emblazoned on a banner that opens itself up in the pedestrian crosswalk area while the traffic light is red for the cars, in a yellow button with the phrase “waste time - ask me how” and also by distributing, using a little vendor's table, the pamphlets “10 incredible ways to waste time”. In the action, the group brings the concept of time itself up for debate and proposes that people stop for a moment to think about how they are experiencing time in their lives in the city.

The problems of urban and daily life are in this way incorporated as artistic values. The duo questions how the spatialities of the city are determined by the dominant discourses, and through its small actions searches to destabilize commonplace practices, opening relationships that are subjective and unexpected. There are poetic enigmas discreetly incorporated into daily life.

Poró is interested in the fact that people can have a direct relationship with the work, without it being perceived as a work of art, so it may be, on the contrary, at the mercy of a series of interpretations both contaminated and rich, that give other meanings to the actions.

➤ WASTE TIME - Ask me how

10 INCREDIBLE WAYS TO WASTE TIME*

1. Following the ants' trail; 2. Listening to music; 3. Drawing an orange; 4. Having a picnic; 5. Walking around the city; 6. Spending time with friends; 7. Observing the light changes throughout the day; 8. Folding paper airplanes and boats; 9. Leafing through picture books; 10. Sunbathing

*Footnote: Time is not money. Keep this leaflet and read it whenever necessary.

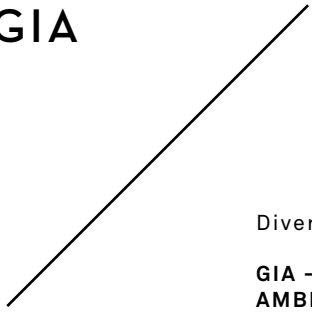
+10 INCREDIBLE WAYS TO WASTE TIME*

1. Listening to a story; 2. Looking for images in the clouds; 3. Making lists of unlikely things; 4. Walking in the rain; 5. Rereading books; 6. Taking a nap in the afternoon; 7. Cooking for hours; 8. Observing the movement of the leaves; 9. Writing and mailing letters; 10. Walking through street markets picking fruits,

*Important information: Wasting time is not losing time. Do not throw this leaflet on the streets.



QG DO GIA



Diversas Cidades, desde 2009

**GIA - GRUPO DE INTERFERÊNCIA
AMBIENTAL**
giabahia.blogspot.com

138

139

O GIA é um coletivo baiano que existe desde 2002 (atualmente composto por Everton Marco, Tiago Ribeiro, Ludmila Brito, Tininha Llanos, Mark Dayves Cristiano Piton e Luis Parras). A vida cotidiana e as sutilezas do convívio nos espaços públicos das cidades aparecem como tema central de suas obras. Seu fazer artístico, fortemente colaborativo, está marcado pela amizade e o entrosamento entre os participantes do grupo, que criam, com suas ações, momentos de compartilhamento de experiências, percepções e festividades.

O GIA transita entre diferentes artes, misturando uma série de proposições como panfletos, vídeos, performances, instalações, música e também comida, festa, fabricação de cerveja e outras ações. Uma característica forte de seu trabalho é o uso do humor para tocar em questões importantes relativas ao convívio social.

Entre as iniciativas do coletivo está o “QG do GIA”, espaço de “encontro, pensamento e ação” que já foi realizado em diversos lugares. O trabalho consiste na produção de um espaço temporário no qual os artistas convivem com o público em uma proposta de vivência criativa ampliada. O ambiente é decorado com plantas, sofás,

tapetes, redes, instrumentos musicais, uma cozinha e uma lona amarela, que é a marca do coletivo. Esse espaço funciona como um “quartel general”, pois serve como sede para que os artistas planejem suas ações urbanas. O lugar funciona ainda como um grande estúdio aberto de criação, no qual as pessoas envolvidas são parte fundamental do processo criativo.

O “QG” é uma obra que se desdobra no próprio espaço (a instalação), no convívio entre o grupo e as pessoas envolvidas (o processo como obra de arte) e nas ações e intervenções que nascem dali mas que tomam corpo no espaço urbano, pelos mais diversos meios. Outras práticas não necessariamente artísticas, como cozinhar, dormir e tomar banho, também são derivadas do “QG” e ressignificadas dentro do processo. Assim, o coletivo brinca com os limites de definição e indeterminação das obras de arte. As festas nos trabalhos do GIA tem uma grande importância, pois nelas há uma dissolução entre o público e os artistas, sendo que na catarse coletiva do samba se cria um ambiente criativo aberto. Os trabalhos do GIA agregam poesia, delicadeza e bom humor como ferramentas que interferem na realidade das coisas postas e potencializam afetos.







GIA HQ

GIA is a collective from the state of Bahia (Brazil) that has been in existence since 2002 (current members being Everton Marco, Tiago Ribeiro, Ludmila Britto, Tininha Llanos, Mark Dayves and Cristiano Piton), who with their actions create moments of shared experiences, perceptions and festivities.

GIA transits between different art forms, mixing a series of approaches such as pamphlets, videos, performances, installations and music, as well as food, parties, a brewery and other actions. A strong characteristic of their work is the use of humor to touch on important issues that relate to social coexistence.

Among the collective's initiatives are the "QG do GIA", [GIA HQ], a space for "encounters, thinking and action" which has already been held in a variety of places. The work consists of the production of a temporary space in which the artists coexist with the public in an approach of expanded creative life experience. The environment is decorated with plants, sofas, rugs, hammocks, musical instruments, a kitchen and a yellow tarp, which is the mark of the collective. This space functions as a "headquarters", since it serves as headquarters for the artist to plan their urban actions. The place also functions as a big open arts



**Several cities, since 2009
GIA - ENVIRONMENTAL
ACTION GROUP**

studio, in which the people involved are a fundamental part of the creative process. The space also organizes itself as an installation to be visited, that is modified over time as well, gaining new images on the walls, notes all over the place, new plants and other interferences.

HQ is a work that unfolds itself throughout the space (the installation), in the coexistence of the group and other people involved (the process as a work of art) and in the actions and interventions that are born out of that but which take on forms in the urban space, through the most diverse variety of means. Other practices that are not necessarily artistic, like cooking, sleeping and bathing, are also derived from HQ and gain a new meaning in the process. Aside from this, HQ incorporates visitors that normally don't frequent institutions, but who approach a "work" without the armor of one who intends to enjoy a work of art. In this way, the collective plays with the limits of the definition and indetermination of artworks. The parties in GIA's work have great importance, since in them exists a dissolving between the public and the artists, being that in the collective catharsis of samba, an open and creative environment creates itself. GIA's works gather poetry, tenderness and a good mood as tools that interfere with the reality of established things and potentialize affection.

ADOTE UM JARDIM

Florianópolis, 2011

GRUPO FORA

<http://foragrupo.hotglue.me/>

“Adote um jardim (Aroeira, vassoura, picão e cia.)” é uma intervenção em que o Grupo Fora (composto por Bruna Maria Maresch, Camila Argenta, Gabriel Pundek e Nara Milioli) produz recortes de paisagens providas de terrenos baldios, instala-os em caixas de feira e os dispõe em espaços públicos para a adoção. A ação é pautada pelo deslocamento das plantas presentes em terrenos residuais, sob risco de ocupação arquitetônica.

O coletivo desenvolve seus projetos artísticos a partir de passeios por áreas esquecidas, abandonadas, ermas ou renegadas da cidade. Florianópolis é uma cidade que contém uma expressiva presença de áreas verdes no espaço urbano e há, portanto, uma diversidade muito grande de espaços naturais que convivem (nem sempre pacificamente) com as edificações e o avanço das construtoras em áreas privadas e públicas.

O grupo caminha por essas regiões – locais com vegetação natural, canteiros no meio de avenidas, pequenos pedaços de rua, áreas de convivência entre pessoas e animais – e busca utilizá-las como espaços de convívio, nos quais é possível desenvolver pesquisas sobre a vegetação e promover encontros com a vizinhança, produzindo novas formas de habitar a cidade.

Empinar pipa, promover piqueniques, cozinhar, dormir, desenhar, ler... são ações a serem experimentadas nesses espaços naturais. O coletivo investe na simplicidade das coisas, executando ações que surgem do próprio local, como a coletas de plantas, restos de madeira, caixas de frutas, vasos e caixinhas de leite.

Sua proposta pretende perceber as plantas a partir das experiências dos terrenos, cultivando ervas daninhas, medicinais, matos, etc, e nos leva a perguntar: porque precisamos sempre retirar do terreno o que é original para plantar um novo jardim? Com esse trabalho, o grupo propõe novos formatos de jardins, que não possuem apenas plantas ornamentais, mas também outros tipos que, além de manter sua função estética, podem ser comestíveis ou medicinais.

Para esse trabalho, o grupo coleta fragmentos desses territórios, extraindo recortes da paisagem e propiciando mobilidade de diferentes paisagens da cidade. A proposta é compartilhar e cultivar a prática de jardins espontâneos em territórios urbanos, assim como evidenciar os terrenos baldios como espaços de respiro. Ao inserirem esses suportes no espaço público, busca-se criar um diálogo com a população a fim de evidenciar a condição muitas vezes frágil e esquecida dessas plantas nas cidades.



Adopt a garden (Aroeira, vassoura, picão e cia.) is a public work that Grupo Fora (with members Bruna Maria Maresch, Camila Argenta, Gabriel Pundek and Nara Milioli) makes cutouts of landscapes from vacant lots, installs them in vegetable crates from the market and places them in public spaces for adoption. The action is based on the dislocation of plants found in residual plots of land, running the risk of being occupied architecturally.

The collective develops its artistic projects by starting with walks through forgotten, abandoned, wild or neglected areas of the city. Florianópolis is a city that contains an expressive presence of green areas in the urban space and has, therefore, a great diversity of natural spaces that coexist with (not always peacefully) constructions and the advance of developers in private and public areas.

The group walks through these regions – locations with natural vegetation, flower beds in the middle of avenues, small parts of streets, areas of coexistence among people and animals – and seeks to utilize them as spaces for coexistence in which it is possible to develop research about vegetation and promote encounters with the neighbors, creating new ways of inhabiting the city.

Flying kites, picnic invites, cooking, sleeping, drawing, reading... are actions that are

experienced in these natural spaces. The collective invests in the simplicity of things, executing actions that emerge from the place itself, like the harvesting of plants and the gathering of discarded wood, fruit crates, plant vases and milk cartons.

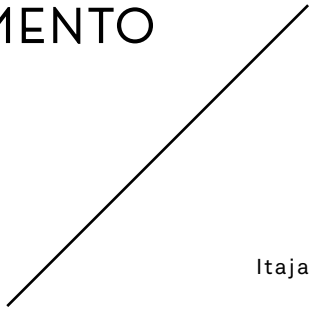
Its proposal intends to perceive plants in a way that is based on the experiences of the terrain, cultivating weeds, medicinal herbs, etc, and it brings us to ask: why do we always need to remove that which is original, to plant a new garden? With this work, the group proposes new garden formats, that do not have merely ornamental plants, but other types as well, these being edible or medicinal aside from their aesthetic function.

For this work, the group harvests parts of the territory of these locations, extracting fragments of the landscape and creating a sort of mobility of different landscapes of the city. The proposal is to share and cultivate the practice of spontaneous gardening in urban territories, as well as prove that vacant lots can be spaces to breathe. They construct structures, shelving units, wooden bleachers, that serve as the support medium for each cutout of terrain, making it possible for people to choose which flower beds to adopt. Upon inserting this support media into the public space, they seek to create a dialogue with the population in order to show evidence of the often fragile and forgotten condition of these plants in the cities.





ALAGAMENTO



Itajaí, 2013

FLAVIA MIELNIK
flaviamielnik.blogspot.com

146

147

Em “Alagamento” (2013), a artista Flávia Mielnik cria uma intervenção gráfica na fachada de uma casa parcialmente abandonada no porto da cidade de Itajaí, em Santa Catarina. O trabalho busca criar um diálogo poético com a arquitetura e a história do lugar onde a intervenção acontece. Criando uma ilusão gráfica e apontando para camadas de história perdidas naquele espaço e naquela arquitetura. É uma interferência delicada e silenciosa que se soma à superfície do local.

A poética de Flávia está voltada a lugares abandonados na cidade, como casas em ruínas, muros, fachadas, lotes vagos, restos de demolição, e busca criar interferências sutis que deslocam e criam diferentes narrativas do espaço, que são compostas por elementos próprios do lugar e outras que a artista insere naquele sistema. Ela busca produzir um estado de pertencimento nestes locais, mesmo que a ocupação seja temporária.

Com suas obras, a artista mostra como as mudanças do meio urbano, as histórias cotidianas e as memórias da cidade estão em constante transformação, porém, nem sempre sua velocidade é rápida. Há diversos tempos que sobrepostos criam paisagens.

Em suas obras, ela explora as mudanças nos espaços públicos, mas também em lugares próprios de sua intimidade, como as casas que fizeram parte de sua infância e que foram sendo substituídas por grandes edifícios. Ela busca encontrar poesia nestes lugares abandonados por meio de intervenções gráficas que modificam os espaços e edificações.

A artista opera no tempo e no espaço e lhes acrescenta intervenções que modificam sua percepção, seu trabalho é enraizado no desenho, mas também a fotografia é uma forma importante de registrar a intervenção.





In “Alagamento” [Overflow] (2013), São Paulo artist Flávia Mielnik creates public, graphic art on the side of a partially abandoned house on the docks of the city of Itajaí in the Brazilian state of Santa Catarina. The work seeks to create a poetic dialogue with the architecture, the history of the place where the public art takes place. Creating a graphic illusion and pointing to layers of history that had been lost in that space and that architecture. It is a delicate and silent interference that sums up the surface of the location.

Flávia's poetry is geared towards abandoned places in the city, with homes in ruins, walls, facades, vacant lots, demolition remains, and seeks to create subtle public works that dislocate and create different narratives of the space, that are composed of local elements and others that the artist inserts into that system. She seeks to create a state of belonging in these locations, even though the occupation may be temporary.

Through her works, the artist shows how changes in the urban environment, the day to day stories and the memories of the city are in constant transformation, however not always being so fast paced. There are many time periods that, once layered over themselves, create landscapes.

In her works she explores the changes in public spaces, but also in places of her own intimacy, like the homes that were a part of her childhood and that went on to be replaced by tall buildings.

She seeks to encounter poetry in these abandoned places through her graphic interventions that modify her perception. Her work is rooted in drawing, but photography is also an important way of registering the intervention that associates itself with places which submit themselves to the forms and interventions of time in the city.

O LEVANTE

Recife, 2012

JONATHAS DE ANDRADE
www.jonathasdeandrade.com.br

150

151

Para dar visibilidade à presença dos carroceiros nos espaços públicos de Recife, Jonathas de Andrade faz toda a articulação necessária para produzir a “1ª Corrida de Carroças no Centro da Cidade de Recife”. Como os animais rurais são proibidos de circular pela cidade, para promover a corrida, foi necessário criar uma estratégia dentro da lei. Para isso, o artista trata a corrida como se fosse uma cena de filme e então consegue a autorização da Prefeitura para fechar ruas no centro da cidade, onde seriam gravadas as cenas da obra de ficção.

A corrida foi divulgada em panfletos distribuídos nas feiras de cavalos e a partir do boca a boca entre os carroceiros e entusiastas da proposta. Os prêmios oferecidos eram bodes e ração. No dia combinado, compareceram ao local cerca de 40 carroças, vários cavaleiros e a corrida foi ganhando uma proporção inesperada. Com a dificuldade de manejar todos os envolvidos, foram inscritos 10

carroceiros, que participaram da corrida e, antes da premiação, foi realizado um cortejo com todos os presentes. O evento, que começou no caminho previsto, virou um grande galope, com um descontrole que se direcionou no final para uma grande festa, com pessoas, cavalos e carroças espalhados pelo centro.

O trabalho celebra a presença dos carroceiros no espaço urbano. Esses trabalhadores são invisíveis aos demais moradores da cidade e eles ganham a vida fazendo fretes em carroças, carregando restos de supermercado para pequenos currais e para os quintais de suas casas em diversas partes da cidade. São pessoas que usam cavalos como meio de transporte e ferramenta de trabalho, guardam traços importantes de ruralidade e que, notadamente, fazem parte de nossa cultura e vivem na contramão da lógica desenvolvimentista das cidades, com o trânsito de carros, os prédios e a higienização dos espaços públicos.





To shed light on the presence of rickshaw drivers in the public spaces of Recife, Jonathas de Andrade makes all the articulations necessary to produce the “1ª Corrida de Carroças no Centro da Cidade de Recife” [The 1st Rickshaw Race in the Center of the City of Recife]. Since rural animals are prohibited from circulating around the city, to promote the race it was necessary to create a strategy within the law. For this, the artist treats the race as if it were a movie scene, and in doing so is able to receive authorization from the city government to close 14 streets in the center of the city, where the scenes of a work of fiction were to be filmed.

The race was promoted through pamphlets distributed at the horse fairs and through “word of mouth” among the rickshaw drivers and project enthusiasts. The prizes offered were goats and feed. On the scheduled day, approximately 40 rickshaws showed up with many riders and the race went on to take on an unforeseen

proportion. With difficulty in managing all those involved, 10 rickshaw drivers signed up, who participated in the race and before the prizes were given, a parade took place with all present. The event, which began on the planned route, became a great gallup, with a lack of control that guided itself on to a big party, with people, horses and rickshaws spread throughout the city’s center.

The work celebrates the presence of rickshaw drivers in the urban space. These workers are invisible to the other residents of the city, and they earn their living by hauling freights on rickshaws, carrying supermarket leftovers to small corrals and to the yards of their houses in a diverse variety of areas in the city. They are people who use horses as their means of transport and work tool, they maintain important traces of rural life that are a noteworthy part of our culture and live swimming upstream against the logic of development in the cities, with traffic, buildings, and the hygienization of public spaces.

MÚSICA PARA SAIR DA BOLHA

Curitiba, desde 2008

INTERLUX ARTE LIVRE

<https://interlux.wordpress.com/>

154

155

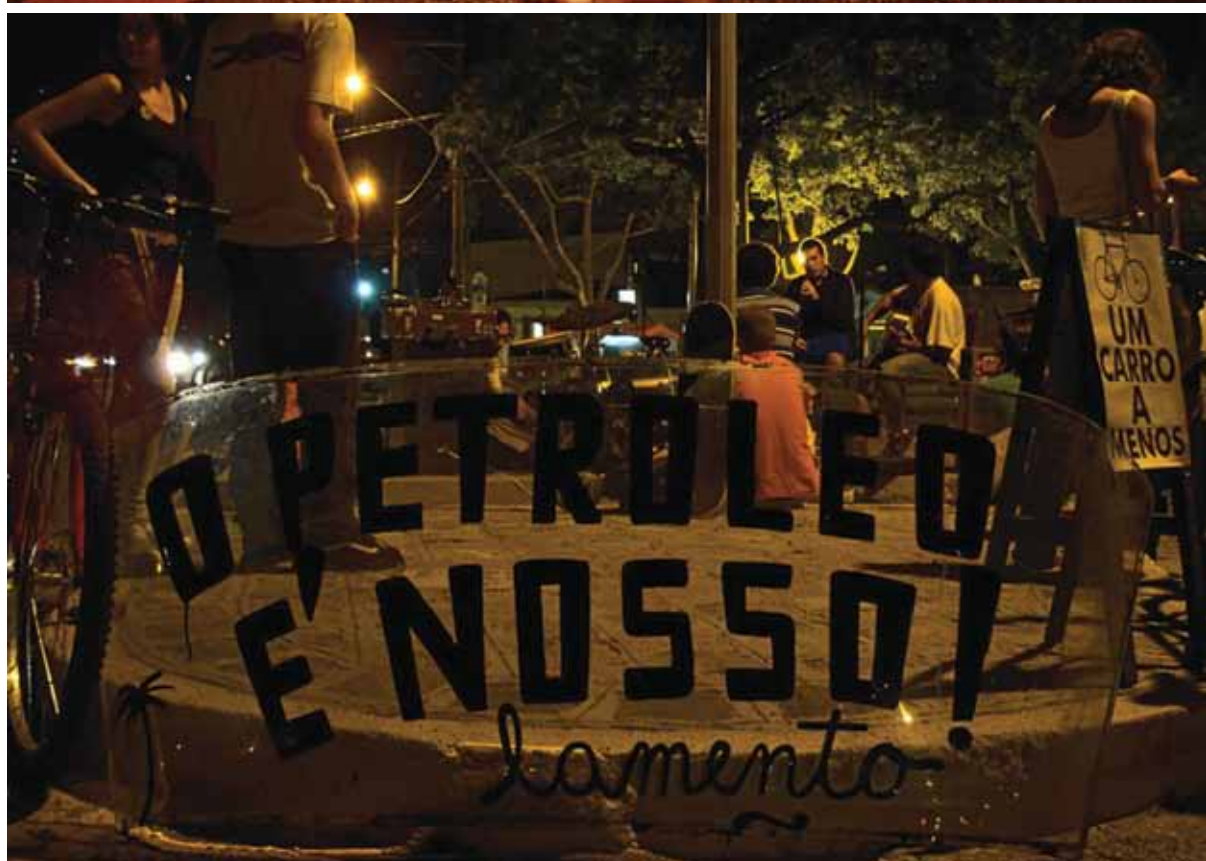
Em “Música para sair da bolha”, ação do coletivo Interlux Arte Livre, os artistas promovem uma roda de música ao ar livre, próxima a locais onde o trânsito é mais crítico, sempre na hora do rush. A intenção é produzir um convite para que os motoristas saiam de seus carros, aproveitem as apresentações e reflitam sobre o trânsito – e, especialmente, sobre a relação com os pedestres e os ciclistas. “Encapsulados” em seus automóveis, as pessoas transitam pelas ruas em uma “bolha de alienação”, que acaba por definir a forma como elas se relacionam com os espaços públicos da cidade.

O trabalho é uma ação performática musical, que celebra a rua como espaço de troca e convivência. Os integrantes do grupo são críticos ao modelo de cidade que privilegia o transporte individual, destruindo a sociabilidade, criando áreas de isolamento e privatizando os espaços das ruas.

Baseado em Curitiba, o coletivo iniciou suas atividades em 2002 e desde então realiza ações em diferentes territórios, abrangendo os campos das artes visuais, música, intervenção urbana e ativismo político. A proposta do grupo busca repensar a cidade de forma crítica e proporcionar novos modos de experiência do espaço urbano. A partir de suas intervenções, o Interlux propõe “estimular as pessoas a deixar de ter uma postura passiva, tanto em relação às suas próprias vidas, como em relação à cidade, em relação uns aos outros, em relação à maneira com elas enxergam a rua”.

Entre os outros vários projetos do Interlux, está a “Jardinagem Libertária – semeando nas ruínas da civilização”, no qual os artistas, em conjunto com diversos colaboradores, criam jardins, hortas e canteiros na cidade. A ação propõe a retomada do espaço urbano por meio do plantio e manutenção da “cobertura vegetal” das áreas urbanas, abrindo brechas para o respiro e a vida na cidade.





In “Música para Sair da Bolha” [Music to leave the bubble], an action by the collective Interlux Arte Livre, the artists promote an open air music circle near locations that have the heaviest traffic, always during the rush hour. The intention is to make an invitation for the drivers, giving them an opportunity to get out of their cars, enjoy the presentations and reflect upon the traffic - and, especially, upon their relationship with pedestrians and cyclists. “Encapsulados” (“encapsulated”) inside their automobiles, people drive through the streets in a “bubble of alienation” that ends up defining the way they relate to the city’s public spaces.

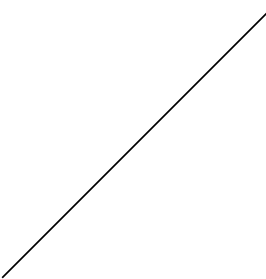
The work is an action of musical performance, that celebrates the street as a space for exchange and coexistence. The members of the group are critical of the model of cities that gives privileges to individual transportation, destroying sociability, creating areas of isolation and privatizing the spaces in the streets.

Based in Curitiba, the collective began its activities in 2002, and since then have been creating actions in different regions, encompassing the fields of visual arts, music, public art and political activism. The group’s proposal seeks to rethink the city in a critical way and to provide new ways of experiencing the urban space. With their interventions as a starting point, they propose to “stimulate people to stop having a passive attitude, as much in their own lives as in their relationships with the city, with each other, with the way with which they see the streets”.

Interflux has several other projects, including “Jardinagem Libertária – semeando nas ruínas da civilização” (“Libertarian Gardening - sowing in the ruins of civilization”), in which the artists, together with several collaborators, create gardens and flower beds in the city. The action proposes the retaking of the urban space by way of planting and maintaining the “vegetation topping” of urban spaces, opening niches for breathing and living in the city.

158

159

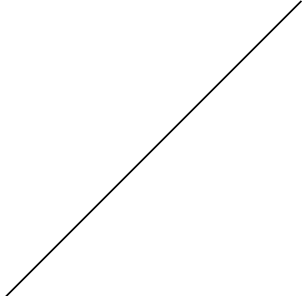


PALAVRA E IMAGEM NA CIDADE

WORD AND IMAGE IN THE CITY

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente desperto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, reconhece e imagina tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para esse coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas de firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo o é para o burguês em seu salão, muros com o “Proibido colar cartazes” são sua escrivaninha; bancos são a mobília de seu dormitório e o terraço do café, a sacada de onde ele observa seu lar.

Walter Benjamin



The streets are the residence of the collective. The collective is a forever awake, forever restless being who exists, experiences, recognizes and imagines so many things between the facades, as the individuals in the shelter of their own four walls. For this collective, the bright and enameled tablets of commercial firms are a wall decoration that is as good, if not better, as an oil painting is to the bourgeois in his salon, walls with the “no posters allowed” are their desks, benches are the furniture of their bedroom and the cafe terrace, the balcony from where they observe their home.

Walter Benjamin

As superfícies da cidade estão repletas de palavras e imagens que estão nas paredes, cartazes, capas de revistas, jornais, nas telas dos celulares, estampas de tecidos, muros, embalagens, carros, televisões nos metrô e ônibus, placas feitas à mão, grandes empenas publicitárias, cartazes tipográficos, anúncios de shows pela cidade, panfletos de cartomante, mapas de turismo, folhetos, catálogos, folders, jogos, alimentos, arquiteturas, identidades visuais, faixas de rua, placas de sinalização, numeração das casas, demarcação do piso, pichação e grafites... Ainda somamos a isso a vocalização e o som: carros de som, rádios ligados, evangélicos lendo a bíblia em voz alta, gritos dos ambulantes que anunciam seus produtos em uma sinfonia popular, formam uma sobreposição de camadas gráficas e informações fragmentadas continuamente rearranjadas.

Estar na cidade é estar mergulhado em uma grande quantidade de signos e não há um código único para decifrá-los, os significados não são dados de antemão, precisam ser produzidos. A cidade é completamente povoada por um dimensão gráfica-comunicacional. A mistura entre comunicação oficial, comunicação corporativa, comunicação popular e outras intervenções transformam a cidade em um lugar riquíssimo para a experiência visual.

160

161

Para os artistas, é um verdadeiro parque de diversões, todo aberto a intervenções e diálogos. Muitas vezes, a inspiração para as obras vem do amor pela reprodutibilidade da imagem e da palavra, pois todas as formas de comunicação na cidade trazem em si alguma forma de reprodutibilidade. Para os artistas interessados no mundo das artes gráficas, ver a impressão de uma quantidade enorme repetida de uma mesma imagem é algo maravilhoso. A escolha do papel, da tinta, o cheiro do impresso novo, tudo isso cria um ambiente rico e poético de quem intervém nesta camada gráfica da cidade.

Para quem observa e caminha pelas ruas, ver aquela sequência de imagens repetidas pelas ruas é um prazer. O universo das gráficas e *bureaus* de impressão de quintal, trabalhar onde se imprime os panfletos populares na cidade, com seus mecanismos um pouco arcaicos, sempre escuros e muito bagunçados passa a fazer parte da obra.

Muitos desses artistas irão investigar a natureza dessas imagens e palavras (escritas e verbalizadas) que estão por toda a cidade, buscando entender quais as relações que elas estabelecem com os locais onde se instalam. A partir dessas observações, um jogo de diálogos infinitos começa a se estabelecer, pois novas intervenções entram em contato com o que já estava lá, e na sequência vem outra intervenção que modifica ainda mais o jogo, a conversa, e abre caminhos para novas interferências e leituras, uma vez que o espaço urbano pode ser entendido como uma obra coletiva.

Normalmente, associamos o meio gráfico a tudo aquilo que pertence ao universo da impressão, reprodução técnica, imagens e informação: cor, pixel, retícula, mancha gráfica, tipografia, tiragem, mídia, suporte, são algumas das palavras evocadas por essa definição. Mas, num sentido mais amplo, o gráfico pode ser entendido como um processo de dar ordem formal e estrutural a uma mensagem, informação ou conceito. Mais do que um procedimento técnico, o uso do gráfico é uma ferramenta poética para reivindicar e recuperar sua presença nos espaços de comunicação e expressão. Nesse processo, os meios gráficos passam a fazer parte do processo criativo, a partir da impressão, gravura, tipografia, stencil, colagem, cartazes, livros, projeções, sinalização...

O gráfico e a reprodutibilidade estão ligados a uma espécie de democratização do fazer artístico, pois as obras múltiplas, ao contrário das obras únicas e exclusivas do mundo da arte, rompem com a aura normalmente presente nos objetos de arte. Não é por acaso que as gravuras, de um modo geral, costumam ser as obras de arte mais baratas no mercado. Trazem de volta para a cidade uma obra nada exclusiva, mas que, pelo contrário, se multiplica pelos muros, de mão em mão, assim como as proposições e as ideias. Cria-se, assim, um outro circuito para as obras de arte, que não estão apenas nos meios de arte, mas, pelo contrário, circulam de forma fluida por espaços de toda natureza.

Os artistas infiltram-se não apenas no circuito da palavra e da imagem da cidade, mas nos circuitos de verbalização, venda e comércio de imagens. Inserir-se no *grid* urbano, apropriando-se do alfabeto da cidade. O papel seria a expressão primeira do gráfico, e, numa perspectiva poética, podemos ver a cidade inteira como papel, não como a folha em branco a ser preenchida, mas folhas já preenchidas e cheias de elementos que se recombina.

Assim, a cidade pode também ser vista como um livro, com diversos textos possíveis e imaginários que disputam (e compartilham) espaços com a comunicação oficial. Quando ocupamos as cidades estamos conferindo novos significados para aqueles territórios e por consequência, “escrevendo um texto novo”: “É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam frases”¹. A arte nesses espaços embaralha códigos urbanos, faz confusão e cria momentos de suspensão. As pessoas voltam-se para si mesmas por alguns minutos, pois a eles não se oferece nada a não ser um suspiro, não se vende nada. Gera contrainformação, poesia e literatura, por meio de intervenções de autores muitas vezes anônimos, que imprimem no cotidiano marcas invisíveis no tecido urbano em diálogo constante com um espaço público compartilhado.

1. ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: 1988, p.18

The surfaces of the city are full of words and images that are on the walls, posters, magazine covers, newspapers, on cell phone screens, there are patterns on fabrics, walls, wrappers, cars, televisions on the subways and buses, handmade signs, big advertisements on the sides of buildings, posters, announcements of shows throughout the city, pamphlets, tourist maps, leaflets, catalogs, folders, games, food, architecture, visual identities, street banners, street signs, house numbers, the demarcation on the pavement, "pixo", grafitti... We even add to this the vocalization and the sound: car speakers, turned on radios, evangelists reading the bible out loud, shouts from street vendors that announce their products in a popular symphony, all form a layering of graphics and fragmented information that is continually rearranged.

To be in the city is to be submersed in a great quantity of signs and there is no single code to decipher them, the meanings are not given beforehand, they need to be produced. The city is completely peopled by a graphic-communicational dimension. The mixture of official communication, corporate communication, popular communication and other interventions transform the city into an extremely rich place for visual experience.

For the artists it is a real amusement park, entirely open to interventions and dialogues. Often, the inspiration for works comes from the love for the reproducibility of images and words, since all forms of communication in the city bring in themselves some form of reproducibility. For the artists interested in the world of graphic arts, to see the printing of an enormous quantity of a repeated image is something marvelous. The choice of paper, ink, the smell of the fresh print, all of this creates a rich and poetic environment for one to intervene in this graphic layering of the city.

To the person who walks the streets, to see that sequence of repeated images in the streets is a pleasure. The universe of graphics and bureaus of backyard printing, working where popular pamphlets are printed in the city, with their somewhat archaic mechanisms, always dark and quite messy, go on to become part of the work.

Many of these artists will investigate the nature of these images and words (written and verbalized) that are found throughout the city, seeking to understand what relationships they have with the locations where they are installed. Based on these observations, a game of infinite dialogues begins to establish itself, since new interventions enter in contact with what was already there before, and following that, another intervention comes along that modifies the game, the conversation, even more, and opens paths for new interferences and readings, given that the urban space can be understood as a collective work.

We normally associate the graphic medium with all that pertains to the universe of print, reproduction techniques, images and information: color, pixels, dots, graphic stains, typography, edition, media, support media, among others, are some of the words evoked by this definition. However in a broader sense, what is graphic can be understood as a process of giving formal and structural order to a message, image or concept. More than a technical procedure, the graphic use of a poetic tool to demands and recuperates its presence in the spaces for communication and expression. In this process, the graphic means go on to become part of the creative process, based on prints, engravings, typography, stenciling, collage, posters, books, projections, signage...

That which is graphic and that which is reproducible are linked to a sort of democratization of artistic doings, since the multiples are the opposite of the unique and exclusive works of the art world, breaking with the aura normally present in art objects. It is not by chance that the engravings, in general, are usually the cheapest works of art in the market. They bring back to the city a work that is not exclusive at all, yet which, on the contrary, multiplies itself among the walls, from hand to hand, as do the propositions and the ideas. In this way, another circuit creates itself, circulating in a fluid way through all types of spaces.

The artists infiltrate themselves, not only into the city's circuit of words and images, but also in the circuits of verbalizations, sales and the commercialization of images. They infiltrate themselves into the urban grid, appropriating themselves of the city's alphabet. Paper would be the first graphic expression, and in a poetic perspective, we can see the entire city as a piece of paper, not like a blank sheet to be filled, but a sheet that has already been filled with elements that recombine themselves.

In this way, the city can also be seen as a book, with a variety of possible texts and imaginations that dispute (and share) spaces with the official community. When we occupy the cities we are giving new meanings to those territories and by consequence, "writing a new text": "It's as if the city was an immense alphabet, with which one constructs and deconstructs phrases".¹ Art in these spaces entangles itself with urban codes, mixes things up and creates moments of suspense, people go back into themselves for a few minutes, since to them what is offered is no more than a sigh, nothing is being sold. Counter-information, poetry and literature are generated, through the intervention of authors that are often anonymous, who print invisible marks onto the urban fabric of daily life, in constant dialogue with a shared public space.

1. ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: 1988, p.18

Em conversa com o artista Alexandre Vogler, ele me disse que uma das coisas que o inspirou a fazer suas séries de cartazes lambe-lambe foi observar todos os dias, de dentro do ônibus, a presença dos cartazes colados em série na cidade, que anunciam, shows, festas, rodeios, entre outros acontecimentos. Essa presença gráfica nas cidades pode ser, às vezes, um pouco incômoda, pois contamina a paisagem com interferências demais. Mas ao mesmo tempo, existe tanta beleza nisso, não? As sobreposições de imagens de textos, parece formar um grande palimpsesto sem fim. Por que os artistas gostam tanto disso? Por que essa presença gráfica na cidade é tão fascinante? Muitos artistas têm um certo impulso gráfico, um desejo de criar relações, brincar, dialogar, criticar, se infiltrar, subverter essas mensagens cotidianas com propostas poéticas, lúdicas ou críticas. Como você vê essas intervenções nos circuitos de comunicação/palavras/imagens?

Creio que sua questão têm várias camadas que tentarei minimamente deslindar.

Primeiro, qual a relação entre “publicidade” e espaço público? Como diz Jean-Pierre Vernant, o aparecimento da *polis* grega só foi possível graças à proeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder, tornando-se o elemento político por excelência. Ela não será mais o conteúdo de um saber esotérico secreto, o termo justo de uma narrativa ritual, mas o debate contraditório, a argumentação, a polêmica nas regras do jogo intelectual e político. A seu surgimento correspondeu a exigência de uma “publicidade”, de uma publicação: colocar, sob os olhos de todos, as condutas, os processos, os saberes antes reservados a alguns. Distinguiu-se assim um domínio de interesse comum, de práticas e saberes abertos separando-se do recesso das tradições familiares: privilégios e saberes, antes restritos a sacerdotes e guerreiros, podem ser democratizados e divulgados em praça pública. A palavra e a escrita vão cumprir um papel fundamental de divulgação de conhecimentos interditos; a escrita, privilégio de

alguns, guardada à meia-sombra do Templo que presidia a vida, ganha então a *ágora*. O que era segredo religioso, revelação de essências reservada a eleitos vai ser exposto a céu aberto, a escrita vai cumprir um papel fundamental de divulgação de conhecimentos interditos, na reivindicação dos direitos pela redação da lei e sua fixação.

A propaganda na cidade, a “publicidade” capitalista dos *outdoors*, basicamente sequestra essa força profanadora da escrita, a força da “publicidade” da *polis* grega. Confunde e esvazia tanto a esfera pública, como também a esfera privada (ainda que, claro, ambas foram ganhando sentidos bastantes diversos ao longo dos séculos). Mas o que é importante salientar é que o que era público é doravante privatizado (como propriedade), o que era privado ganha uma vasta exposição em seus *outdoors* – mesmo a intimidade torna-se objeto de consumo, relegada à tela da tevê e da internet, mostra-se nos *reality shows*, nas redes sociais e blogs com seu caráter confessional.

Vogler, certa vez em uma conversa, associou a publicidade na cidade a uma espécie de *trompe l'oeil* (técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentemente possuir três dimensões) contemporâneo (não por acaso, a Igreja católica, no período Barroco, lançaria mão de seu recurso de modo exaustivo como instrumento de persuasão, propaganda e comunicação da mensagem cristã). E, de fato, os *slogans* e as imagens das propagandas nos *outdoors* rasgam a superfície opaca e repetida das empenas cegas dos edifícios e nos promete paraísos artificiais, os paraísos do consumo. A publicidade é a transcendência prometida na pintura, a evasão do espaço imanente. Na pintura, à cena representada sobre a superfície da tela correspondia um sujeito capaz de dominar as aparências e seus jogos. O *trompe l'oeil* viria perturbar, na evocação mágica da coisa, na fascinação do duplo, as regras da imitação. É a mimese levada à sua própria desmedida. Uma armadilha ao olho sensível: ele vacila, inebriado e seduzido, mas apenas por instantes. O espectador sabe que é uma armadilha, o artifício afirma-se enganador para que a acuidade da consciência logo serene a estupefação momentânea. Entretanto, esse segundo de dúvida e narcose imobiliza o espectador e desperta nele o desejo de ali se abismar. O *trompe l'oeil* viola e explicita as regras de seu jogo e o segredo de seu poder.

Na propaganda, ver é crer, e não há o momento seguinte que deslinde a ilusão. Seu objetivo é fazer crer que se deseja o que se vê. Ver e crer, prazer e poder estabelecem nexos profundos e antigos. A ilusão capitalista impõe a todos as figuras de felicidade e infelicidade como produtos a serem consumidos. Em sua produção massificadora, nossa capacidade de imaginar e sonhar é sequestrada. De modos distintos, os artistas buscariam explicitar as regras e os segredos de seu poder, por vezes devolvendo a ambiguidade e a indeterminação dos sentidos, turvando as efígies publicitárias, implodindo seu poder alucinante, para fazer o desejo se desvincular desse apelo e dessas identificações fusio-nais que elidem a alteridade, e para devolver ao olhar a liberdade de uma escolha, de um juízo, de um desejo que não se sacia na saturação do consumo e do espetáculo.

Há ainda outros aspectos a esses interligados: vivemos em uma economia da atenção. O ambiente urbano e social é cada vez mais saturado de estímulos. As novas tecnologias nos assediam com informações e imagens. O capitalismo introduz incessantemente novos produtos e rápidos descartes, manipulando atenção e distração. Isso provocaria, nos

últimos séculos, alterações profundas na percepção, na experiência da temporalidade e nos regimes da atenção. Nas ciências, e em particular na psicologia emergente do século XIX, a atenção se tornaria uma questão central. Alguns autores, como Jonathan Crary, vão apontar o paradoxo que se estabelece a partir de então: a mesma lógica que provoca tal dispersão e enfraquece qualquer certeza quanto à percepção do mundo (denunciando-a contingente, mas fundamentando a verdade da visão na densidade e materialidade do corpo) vai impor regimes de disciplina, controle e classificação da atenção. Era preciso gestá-la, orientá-la para a eficácia produtiva, disputá-la no mercado de consumo.

Por isso também o interesse dos artistas pela inserção e alteração nos códigos e nas sinalizações. Esses trabalhos nos colocam em alerta sobre o modo como nossa atenção é dirigida e disputada. Somos afetados também pelas distrações, pelo que permanece nas margens e periferias, pelo modo como somos conduzidos a ignorar ou a esquecer. Há nesses trabalhos certo atravessamento por uma (re)economia de forças e disputas.

Esse tipo de inserção artística esteve presente ao longo no século XX (dos cartazes da vanguarda russa às manifestações dos anos 60 e 70), mas a partir dos anos 2000, intensificaram-se em todo o país. São intervenções em *outdoors*, em placas de sinalização urbana, nos muros das cidades, são adesivos colocados em transportes públicos e postes, em meio a cartazes, propagandas e outras sinalizações. Suas interferências sutis necessitam da sensibilidade desarmada de quem circula pelas ruas para percebê-las. Com mensagens alteradas, os artistas abririam sopros de ar na asfixia de um mundo massificado e ultracodificado, no qual a própria vida se torna signo, código genético.

Essas interferências também teriam modos diversos de abordagem. Ou são pensadas para gerar embates como/com as imagens e manchetes publicitárias, ou estão próximos da poesia visual, trabalhando sobre o texto e o design da sinalização viária e transtornando sua codificação universal com referências às artes e à liberdade do olhar. Outros por exemplo reescrevem a história a contrapelo, como diria Benjamin, narrando-a a partir do ponto de vista dos vencidos (como o “rebatismo” de ruas e viadutos trocando os nomes de personagens da ditadura militar ou dos colonizadores pelos nomes dos personagens da resistência) e assim por diante...

Alguns artistas dizem que a cidade é uma galeria a céu aberto. Outros discordam, dizendo que, na verdade, a galeria é um espaço que busca a neutralidade, o cubo branco, para a obra poder ser vista sem interferência alguma, e nas ruas, pelo contrário, está tudo amontoado. As intervenções abrem caminho para outras, e outras... Hélio Oiticica disse que “Museu é o Mundo” – acho que ele quis dizer que a arte é viva e está em todos os lugares. Como você percebe esse trânsito entre a rua e os espaços institucionais? Há sempre uma dimensão institucional na arte? É possível acreditar em uma produção totalmente livre do cubo branco?... abertas à interferências sem fim? A arte é mais viva fora do museu? Ou é impressão minha?

Primeiro, acho necessário esclarecer que o famoso cubo branco — apelidado assim por Brien O'Doherty, no texto *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte* — nunca foi neutro, sempre esteve impregnado da ideologia que o concebeu e pela qual deveria velar.

Toda obra está referida a uma circunstância de onde ela se apresenta e com a qual ela dialoga. Toda obra está de alguma forma situada, está inscrita e é relativa a uma trama de relações que a ultrapassa. E estar situada não significa relacionar-se apenas com as características físicas do lugar onde se insere, estar dentro ou fora de uma galeria, mas estar referida a uma infinidade de afetos, fenômenos, sistemas e poderes exteriores, inclusive ao conjunto de valores para a qual se dirige e à vizinhança ao lado da qual ela se coloca. E uma vez que essas circunstâncias mudam, a percepção da obra também se dá em relação a cada situação, infinitos sentidos surgirão e desaparecerão nesse movimento: toda obra está a um só tempo situada e deslocada, são suas geografias circunstanciais. Ou seja, nem a obra, nem a montagem, nem o lugar de sua exposição são neutros. A arte não tem sentido fechado em si, mas é atravessada por essa série de potências (o capital, a religião, a mídia, etc.), saberes e afetos que terminam por defini-la e contra a qual muitas vezes ela estabelecerá seus conflitos, suas guerrilhas e suas querelas. E como essas potências jamais são exteriores, pois moldam a vida e as subjetividades, investindo sobre aquilo que nomeamos “arte” de modo intrínseco, as querelas e resistências da arte são, portanto, também guerrilhas e resistências a si mesma e ao que somos. Eis seu nó e seu desafio.

Ocorre que a partir principalmente dos anos 60, ocorreria uma expansão do campo de experimentação da arte. Um gesto, o corpo, um lugar, os sítios naturais, o espaço urbano, uma situação, um acontecimento eram designados como fatos artísticos. Sucederia, desse modo, uma valorização da vivência e da experiência direta com o mundo, assim como uma interrogação dos signos, das concepções, dos discursos e dos sistemas *que a priori* pretendiam traduzir homem, mundo e arte em verdade. Sistemas perceptivos, culturais, ideológicos, políticos, quaisquer que fossem os dados que estavam reprimidos sob o discurso da autonomia da arte, são explicitados. Essa excursão, para fora dos meios convencionais e dos espaços tradicionais de exposição, teria como objetivo justamente explorar o contexto e o campo nos quais as obras se inscreviam, evidenciar esses sistemas, colocá-los a descoberto. Inclusive apontando a falácia da neutralidade do cubo branco.

O que se tornava evidente é que a obra resplandecendo em si mesma para além de qualquer condição da experiência, nas coordenadas abstratas e ideais do espaço e do tempo – onde o cubo branco é a figura paradigmática – pareceria então impossível. Não porque as obras que reivindicam sua autoreferência desapareceram, mas porque os discursos que as legitimavam (como o formalismo do pós-guerra) já não encontram onde ancorar suas verdades. O cubo branco, receptáculo indiferenciado cuja arquitetura deveria preservar a neutralidade máxima para que apenas a obra de arte tivesse existência e se revelasse, seria explicitado como uma ilusão moderna. Mesmo a valorização da prática curatorial, assim como a ênfase na montagem expositiva como parte de um sistema discursivo e nada neutro, destas últimas décadas, têm relação com o fim dessa expectativa de neutralidade do espaço expositivo.

Ora, quando “algo” acontece na rua, este algo dificilmente é reconhecido como “arte”. Desprotegidos dos discursos de legitimação (inclusive do enquadramento do museu ou da galeria que dirige a recepção do objeto convencionando-o como artístico), realizando-se no afrouxamento das molduras e fronteiras das categorias artísticas convencionais, esses trabalhos colocam em tensão absoluta o que poderia ser considerado como arte, para quem, em nome de quem.

É claro que o interesse pela cidade como o campo expandido da prática artística a partir dos anos 60 já trazia essas questões, mas o que acontece na produção artística mais recente nos leva a outras interrogações: por que esse interesse renovado pela cidade (espaço por tradição da vida em comum)? E em que medida ele se relaciona com as novas geografias globais, com a organização das cidades em redes competitivas? Pois, um paradoxo se formava: enquanto as cidades estão no foco de um mundo fluidamente conectado, a noção de civilização única se dilacera, as noções de cidadania e civilidade se vêem confrontadas ao seu esgotamento. Um paradoxo que a arte enfrentava e interrogava? Esse interesse não apontava então para a necessidade de se repensar e reformular as dimensões do comum (entre as quais a comunidade estética e a da arte)? Por outro lado, no mesmo período, multiplicaram-se os espaços alternativos administrados por artistas. Esses espaços formavam redes de hospitalidade: os artistas viajavam por conta própria, um hospedava o outro. A casa deixava assim de ter somente as funções de moradia — perdia-se a especialização do lugar — e passava a ser também hospedagem, ateliê e lugar

expositivo. Ou seja, eram inserções por duas frentes, tanto naquela que foi, por tradição, a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças, a cidade, e naquele que foi o espaço da intimidade doméstica, a casa. As fronteiras entre público e privado estavam ali confundidas. Que processo é esse? Há uma evidente percepção do esgotamento do repertório ético e político do Iluminismo quanto de como é ilusória a especialização das esferas do conhecimento, da sensibilidade e da ação (cognitiva, estética, ético-política). O que pretende a arte? Talvez novos modos de rever, repensar e rearticular esses domínios?

Se, recentemente, certa ênfase vem sendo dada aos contextos, processos e interferências nas relações pessoais, sociais e culturais, o que fica manifesto não é a existência e a deflagração de um contexto específico e originário, mas a confrontação e a conexão contingente de múltiplas e móveis circunstâncias e mundos por onde obra, autor e espectador se friccionam e se deslocam. Uma pluralidade de redes complexas, sobrepostas ou interligadas, simultaneamente excêntricas, irregulares e esquivas. Se vêm ativar as “especificidades relacionais”, os “entrelugares”, os lugares “errados”, também explicitam as fraturas e a complexidade e fragilidade dos laços e das conexões com os lugares e os tempos, com os outros com quem somos. Tais experiências vêm colocando em questão o que pode ser considerado como esfera pública e/ou privada, e como dimensão estética, quais os campos por elas interceptados, o que elas determinam. Colocar em tensão temporalidades de modelos diferentes, buscar abrir a existência a outros ritmos, ensaiar distensões e rupturas com um tempo dominante tem sido prática recorrente da arte. Por isso sua urgência em operar no cruzamento e nos intervalos dos tempos e dos mundos da experiência, reinventar as temporalidades e as relações entre elas, produzir a redistribuição dos lugares, evidenciar e sabotar os códigos de inclusão e exclusão que determinam.

Quando falamos de espaço público, logo vem em mente ruas, praças, calçadas e espaços físicos da cidade (tudo que está do lado de fora de casa). Mas, podemos entender que os espaços públicos se manifestam em diferentes dimensões e não somente nos espaços físicos em si. Os jornais, os sistemas de comunicação, as publicações, o meio eletrônico são também espaços públicos potenciais. Assim como são passíveis de se tornarem matéria poética para o trabalho dos artistas. Gosto tanto dessa arte que se dissolve no cotidiano e se infiltra nas mais delicadas brechas. A arte tem sempre uma dimensão pública, pois, como você mesma diz, é sempre “endereçamento”. Como lidar com essa arte que a princípio nem parece arte?

Arte é endereçamento a outro qualquer. É para mim sempre indissociável de uma dimensão comum, que envolve desde nossas projeções da alteridade às figuras sonhadas de totalidade. Um “nós” que implica e interroga desde a relação a dois até a mais vasta comunidade (como a comunidade estética e universal postulada por Kant). A própria noção de humanidade está aí em questão. Ora, aquilo que nomeamos “arte” apenas pode se constituir na partilha... Mas esse algo, “arte”, se esquia de definições fáceis, incorre em imprecisões e desabrigos, desconcerta a sensibilidade, não cessa de obrigar o pensamento a se confrontar a seus próprios limites. Assim, se algo se partilha nesse envio ao outro, é a partilha paradoxal de um indeterminado. Por isso, para mim, a denominação de arte pública é redundante. A arte é pública

porque supõe o outro nesse endereçamento e nessa publicização, mas ao mesmo tempo o faz interrogando o que afinal é “público” (ou se preferirmos, o que é “comum”).

Pois bem, grande parte desses artistas que intervêm hoje no espaço urbano, assim como em jornais e nas redes, pertence a uma geração que cresceu entre a rua e a internet, entre as guerras por território de uma e a ubiquidade da outra, entre a fragmentação dos discursos e os *links* e as associações rizomáticas, entre a tridimensionalidade realista dos jogos virtuais e os *layers* dos programas de imagem, entre o interdito dos muros e a diluição das fronteiras entre exposição e intimidade, entre a dispersão dos antigos laços sociais e a conectividade compulsiva com sua pretensa comunidade virtual. Por isso, eles operam no cruzamento entre o espaço urbano e as mídias como os jornais, a televisão, o ciberespaço, entre a *ágora* e as redes sociais. Por isso, infiltram-se no espaço invisível da (contra) informação e da comunicação. Por isso, comunicam-se pelas redes eletrônicas, muitas vezes desvirtuando sua mera função de fazer circular a informação para explorar sua potência transformadora de sociabilidades e de mobilização, o que demonstra sua percepção como fluxo e conectividade.

As cidades que sempre foram estratégicas para se pensar a articulação da diversidade e da diferença, com suas alianças enviesadas, estendem-se à comunicação sem fio, são cidades “comunicacionais”, como muitos denominam. Curioso é que essa percepção da cidade estendida, de uma metrópole comunicacional, já estava por exemplo em Flávio de Carvalho na primeira metade do século 20. Suas performances nas ruas, suas experiências e intervenções já atravessavam vários campos ampliados de práticas e discursos antes especializados. É assim que *New look* e no manifesto *A cidade do homem nu* se divulgam também nos jornais, a cidade do antropófago como ele propõe no manifesto é a metrópole comunicacional, que estende a rua, o espaço.

Infiltrar-se nessas mídias significa também infiltrar-se nos seus sistemas de poder, tentar explicitar como operam. Algo que vem se tornando mais complexo com as redes sociais. Muito se fala de como o jornalismo está perdendo o monopólio da informação, sobre o que (ou a quem) ele decide dar visibilidade ou ocultar, e que o domínio de empresas de tecnologia na produção e distribuição de conteúdo informativo e opinativo está criando uma nova esfera pública. Mas as redes sociais como o Facebook têm se tornado um novo sistema de poder cujos mecanismos de controle são ainda mais intrincados. O Facebook usa um conjunto de complicadas fórmulas e algoritmos secretos para definir como as notícias vão para o alto das páginas pessoais dos usuários, quais devem aparecer mais e com que frequência; esses mecanismos não apenas determinam o que o vamos ver, mas também o modelo de negócio das plataformas sociais. Uns veem nas novas tecnologias em rede a base da revolução de uma força criadora que libera o tempo de sua medida unilateral abrindo-o a vários tempos; outros, que o tempo é comprimido de forma exponencial pelo agora sincrônico e pelo imediato do programa. Alguns celebram as redes sociais porque interferem no poder/violência/monopólio da produção e da distribuição da informação exercidos pelas mídias, ou seja, no controle da opinião e da produção da verdade dos fatos; na contramão dessa exaltação, outros lamentam que pelas redes são difundidas informações cujas fontes ninguém questiona a autenticidade e que, em sua replicação imediata e numerosa, torna-se verdade incontestável.

Do mesmo modo que redes colaborativas e de solidariedade (de “indignação e esperança”, como supõe Manuel Castells) são formadas, os fundamentalismos, preconceitos e sectarismos de toda ordem se espalham pela e em rede. De um lado, a internet torna-se um espaço de catarse em que as indignações e os desejos, mas também as frustrações pessoais e as intolerâncias, afloram – ataca-se o outro sem qualquer pudor. De outro, a exposição excessiva e a conexão compulsiva a transformam na esfera dos pequenos impérios (e não na feliz coletividade redentora), dos “narcisismos das pequenas diferenças”, como falava Freud, e da naturalização da arrogância.

Algumas pessoas acreditam que a dimensão virtual de nossa existência (o ciberespaço, as redes sociais de comunicação) está retirando as pessoas do espaço público, das ruas. Eu discordo – e imagino que você também. Como você pensa que essas novas formas de contato e as redes de informações mudam a experiência do lugar, especialmente para os jovens? E como elas mudam a relação com a arte? Uma vez que a circulação de imagens e experiências estéticas (não apenas artísticas) é vertiginosa.

Essa afirmação de que “a dimensão virtual de nossa existência (o ciberespaço, as redes sociais de comunicação) está retirando as pessoas do espaço público, das ruas” chega a ser ingênua. Basta ver os efeitos das redes nos movimentos sociais que eclodiram pelo mundo a partir de 2010: do Egito e da Primavera Árabe às manifestações que tomaram conta das cidades brasileiras em 2013 ou as recentes manifestações de 2015. O fogo de um poder coletivo acende aqui e ali, buscando novas formas, novos rastilhos por onde queimar. E isso pode ter qualquer consequência. Acho impossível pensar este tempo apenas em suas luzes, sem nos debruçarmos sobre suas sombras e demências, perscrutarmos suas ambivalências em que primaveras revolucionárias estão entranhadas aos ovos da serpente. Nossos fascismos ancestrais e cotidianos também estão sendo amplificados pelas redes sociais, em discursos de ódio e intolerância à alteridade, ao mesmo tempo que insuflados e autorizados pelas antigas mídias. As mídias (a internet, inclusive) são também o espelho que a um só tempo nos reflete e autoriza nossas barbáries. Os linchamentos antes virtuais já saíram das redes e estão se concretizando em atos bárbaros, homicidas. O que nos exige um esforço de pensamento urgente para entender como se dá essa passagem do virtual para as ruas, do ver e do dizer para o fazer, com que grau de especularidade e exemplaridade mítica (perversa ou não). Mas, sinceramente, ainda não vi um trabalho de arte que coloque essa complexidade. Ao contrário.

Como disse, é preciso encarar o abismo ou fechá-lo. E fechá-lo nos faz reviver perigosas e santas inquisições. Os juízos morais são imperativos, fáceis e nos infantilizam. Isso vale para os fundamentalismos religiosos e os sectarismos em todos os campos da vida e do pensamento (da política às artes). Estamos revivendo polaridades e maniqueísmos que, em última instância, coloca o mal no “outro” (e, considerando a esfera da arte, vai da condenação ao peixe na exposição, à condenação da instituição em si, do curador, etc.). As polêmicas atuais da arte, quando rasas, giram em torno de juízos morais. O extremo desse quadro se manifesta nos cotidianos linchamentos virtuais e em praça pública. O grande risco disso não é apenas a pouca percepção da complexidade dos fenômenos, a intolerância cega e estúpida, mas o fato de os conflitos não serem introjetados — a responsabilidade é sempre do outro, jamais nossa. A exigência de uma pureza (da arte e na arte) parece ter sido transferida da estética para a ética. Mas a pureza é um mito, já disse Oiticica, seja ela formal ou moral.

Poderia a arte restaurar o espírito do comum, perdido nessa cidade contemporânea, baseada na individualidade e cheia de desafios? Seria a arte uma forma eficaz de se aproximar do outro?

É necessário perceber que essa crise do “comum” (dos modelos que a fundamentavam, das unidades substanciais que a prometiam tanto na origem como na finalidade histórica) está inserida em uma crise mais geral. Nessa crise ecoam outras: a crise das formas de representação o esgotamento de antigos repertórios e modelos políticos que dêem conta da complexidade de nosso tempo com sua fluidez vertiginosa (sacudidos, inclusive, pelos novos lugares de visibilidade e enunciação instaurados pelas novas tecnologias), a crise do que entendíamos como civilização e cidadania. É uma crise mais profunda do valor, do sentido e da verdade. É uma ferida aberta, um vazio ontológico, que nos coloca possibilidades e riscos: ou encaramos esse abismo e afirmamos os vários mundos e as várias humanidades, com suas muitas singularidades, com as diferenças que nos moldam, ou o fechamos com violência e abjeção. E ao fechar, ao colocá-lo sob a pressão do tamponamento, o que o abismo nos devolve (quando não olhamos para ele) são as figuras de ressentimento, intolerância e ódio. São elas que emergem

da agonia das ideologias moribundas e da comunidade que ela nos prometia. Se nas possibilidades desse vazio talvez venha uma abertura ao igual desigual, ao semelhante dessemelhante, com o qual temos que ensaiar um complexo aprendizado das vizi-nhanças, a reaprender a difícil costura entre as diferenças; seu fechamento e negação promovem nossa conjunção como identificação fusional, em que aquilo ou aquele que não cabe ou lhe difere é excretado. Um abre as perspectivas, outro as fecha com terror e violência. Os identitarismos étnicos e sexuais (e seus racismos, xenofobias e homofobias), os fundamentalismos religiosos, os terrorismos são como cabeças ressurgentes de co-munidades monocéfalas, que orientam a dispersão da multidão, fossem na figura de um soberano centralizador (Deus, a identidade, o Chefe, a Natureza), fossem na invenção da cabeça inimiga a ser decapitada, convertida ela própria no Grande Mal a ser eliminado (a busca por um inimigo é tanto os ecos dessa crise e a salvaguarda desse anseio de totalidade e unidade, como a preservação perversa desse olhar unívoco e monolítico que não distingue meios tons). Autorreferentes, não aceitam diferenças, reproduzem dicotomias polarizadoras e juízos maniqueístas. E esse filme nós já assistimos: o século XX foi aquele de genocídios épicos.

Por isso, não creio que seja casual os grupos ou coletivos que surgem e desaparecem por todo o país desde os fins dos anos 90, nem a intensidade com que ações, performances, intervenções urbanas e práticas afins (é impossível reduzir a multiplicidade de estratégias e procedimentos, de meios e repertórios visuais e discursivos dessa produção, a uma única denominação) têm acontecido nas ruas de cidades do Norte ao Sul do país.

No fundo desse fenômeno – o que importa aqui ressaltar –, está a indefinição de uma existência comum, suas partilhas e conflitos. Está a necessidade de se pensar a dimensão do comum que resista à substancialidade, que não se anuncie a partir de uma unidade original a ser resgatada ou destruída e nem como destinação teleológica. Um comum que também escape da comunidade esvaziada do mercado global. Como pensar uma humanidade que não se defina como uniformidade e totalidade fechada? Nem a felicidade amorosa de Adão, nem o destino comum das utopias históricas, parecem nos serenar com uma resposta... O que emerge dessas práticas e contendas é o caráter espectral da própria noção de comunidade: a ilusão, a ficção, a fantasia do viver junto. O que fica manifesto é a grave crise no sentido do comum no qual antigos modelos e dialéticas, como as oposições entre público e privado, perdem fronteiras evidentes e identificadoras. O que é colocada sob suspeita é a possibilidade de um acordo ou contrato universal (como unanimidade comunicativa ou sentimental) e a própria concepção de comunidade sem conflitos (pragmática, política, ética ou estética), como algo originário ou destinado, excludente dos diversos modos do ser /estar junto.

É essa privação ontológica (de sentido, valor e verdade) a ser enfrentada em toda sua sombra que talvez faça do comum a ligação que não assemelha e reduz, mas como a frágil trama sempre aberta e movente que une as diferenças, que aproxime o distante em nós, que partilhe o espaçamento, que abra o tempo em infinitas gêneses, em inesperadas finalidades.

E a tentativa de vários desses trabalhos é fazer da arte uma operadora de deslocamentos: de sentidos, tempos, lugares, dos corpos que os habitam, das vozes que se enunciam, das faces que se apresentam. Partilha do comum incomum, do próprio impróprio. Mobilidade incessante das situações subjetivantes, arte como o se colocar no lugar do outro (como no juízo estético kantiano), como o gesto que abre o lugar ao outro (como a hospitalidade de Derrida), e que se converte na promessa de meu próprio lugar e do lugar de todos nós. Esse “nós” será sempre desproporção e demasia: é esse excesso que ampara minha própria aparição. É a esse excedente sem contornos que a existência se compara e se expõe. É preciso passar pela prova dessa não relação com o que me excede, para que as relações se tornem possíveis. Para que um “nós” se enuncie e tenha lugar. Um “nós” como ficção, desvio, êxtase. Um “nós” indeterminado e em perpétuo entrelaçar. O horizonte em perpétua renegociação e fuga.

A arte é política quando se mistura aos movimentos sociais, quando produz ativismos, quando está engajada em lutas e reivindicações; mas é política também quando propõe novos regimes de sensibilidade, neste mundo marcado pela padronização e homogeneização das formas sensíveis e criativas – nas formas de percepção. Os sentidos políticos da arte podem ser muitos. Como você percebe essa relação entre ética, estética e política na arte contemporânea brasileira? A arte corre o risco de se instrumentalizar e perder seu caráter poético?

Sob alguns aspectos, concordo com Jacques Rancière quando diz que a arte constrói novas relações entre o visível e seu significado, entre o singular e o comum, entre a passividade e a atividade. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível, não para a ação política, mas no seio de sua própria política. A arte é política na medida que abre novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos diferentes daqueles que lhes eram demarcados. Quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. Uma comunidade política é, para Rancière, sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para colocar ali o que não era comum. É diferença reivindicada no interior de uma “figura de comunidade”, subjetivação imprópria que a redesenha, desfazendo-a, porque tal experiência nova e incomum não poderia ser incluída nas partilhas existentes sem estilizar os códigos de inclusão e os modos de visibilidade que as regulavam.

Entretanto, em uma época em que a vida se espetaculariza, em que o sistema de arte se hipertrofia, em que o monopólio das visibilidades conquista impérios, em que o visível é comercializado, que lugar a arte ocupa em meio a essas conexões transbordantes, epidérmicas e rizomáticas? Que lugar ela ocupa nas complexas relações de poder? Lugar ambíguo, decerto, tanto de cumplicidade como de resistência.

Em relações de resistência e inelutável convivência, a arte responde de modo diverso a seus impasses. E não apenas porque ela alimenta o marketing cultural (e dele também se sustenta), conferindo visibilidade a empresas, governos ou causas sociais. Mas porque, como já disse, as potências (o mercado e as religiões, o espetáculo e a mídia) não são exteriores; a resistência da arte torna-se assim uma resistência a si mesma. Entretanto, de certa forma, é nessa contradição que a arte parece hoje sustentar o seu mais fecundo exercício. Ou seja, na tensão entre o anseio de sua autonomia (no desejo de não se deixar instrumentalizar) e sua inevitável dependência ao mundo e à vida (seu caráter relativo e relacional aos sistemas, poderes, afetos, etc).

Apesar disso, a arte não deixa de convocar os gestos aos pequenos cuidados e às grandes hospitalidades, como se fosse urgente convocar as trocas entre corpos, olhares, gestos. Ao que Christian Ruby chamou de substituição da pulsão escópica pela "pulsão de troca"¹. Mas tal pulsão se arrisca com frequência a instrumentalizar a arte e o outro a quem se endereça e troca (como acontece muito constantemente quando está engajada em uma causa social). Esses desafios estarão sempre aí: como dar visibilidade ao outro que está na sombra, sem ofuscar ou cegar? Como iluminá-lo sem apagá-lo? Como estilizar os balizadores simbólicos e os códigos de inclusão/exclusão para que ele tenha voz e para não tomar sua voz? Essas indagações não obterão jamais respostas fáceis e desprovidas de ambiguidades ou de dúvidas. É como se cada movimento carregasse seus crepúsculos a exigir um cuidado redobrado, uma atenção incansável. Cabe-nos interrogar, sem trégua, nossa responsabilidade nesses processos. Esse é seu perigo e sua força. Pois que a arte hospede a interrogação, a interlocução, a indeterminação e a abertura de sentidos, gestos e afetos. Que opere no cruzamento e nos intervalos das temporalidades e dos mundos, no cruzamento do possível e do impossível.

1. RUBY, Christian. Esthétique des interférences. EspacesTemps.net, Laboratory, 15.07.2002. Disponível em <<http://www.espacestemp.net/en/articles/lsquoesthetique-des-interferencesrsquo-en>>.

Marisa Flório Cesar é professora adjunta da UERJ, crítica de arte e curadora independente. Possui textos sobre artes visuais em livros, revistas de arte, catálogos e periódicos no Brasil e no exterior. Entre os livros publicados, está: *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* [Ed. Circuito, 2014].

DIALOGUE

MARISA FLÓRIDO

176 177

In a conversation with the artist Alexandre Vogler, he told me one of the things that inspired him in the creation of his lambe-lambe poster series was observing, during his daily bus trips, the presence of lambe-lambe posters placed around the city, announcing shows, festivities, rodeos, and other events. This graphic presence in the cities can be somewhat bothersome at times, since it pollutes the scenery with excessive interferences. But at the same time, it does possess so much beauty, does it not? The superimposition of images and text seem to form a large, unending palimpsest. Why do artists enjoy it so much? Why is this graphic presence in the city so fascinating? Many artists possess a certain graphic drive, a desire to create relationships, to jest, discuss, criticize, infiltrate and subvert these ordinary messages with poetic, playful or critical proposals. How do you perceive these interventions in communicational/verbal/imagetic circles?

I believe your question has many layers, which I will try to disentangle minimally. First of all, what is the relationship between “publicity” and public space? According to Jean-Pierre Vernant, the emergence of the Greek polis (and politics, politikós, is what concerns the citizen and public businesses) was only possible due to the prominence of the word above all other instruments of power, becoming the prime political element. It is no longer the content of a secret esoteric knowledge, the fair term of a ritual narrative, but the contradictory debate, the argument, the controversy within the rules of the political and intellectual game. Its emergence corresponded to the demand for “publicity”, for publication: to make visible to all a series of conducts, processes and knowledge previously reserved to a small number of people. This is how a domain of common interests used to be distinguished, separating open knowledge and practices from the recession of family traditions: privileges and knowledge, previously restricted to priests and warriors, can be democratized and shared in public spaces. The spoken and the written word will accomplish an essential role in the exposition of interdict knowledge; the written word, a privilege forbidden for

most people, kept under the shadows of the Temple presiding over life, has become widely available. What were once religious secrets, the revelation of essences reserved to the chosen few, is now exposed to the open sky; the written word will accomplish a fundamental role in imparting previously-banned knowledge, and in reclaiming the right to the writing of the law and its settlement.

Advertisements in the streets, the outdoor-based capitalist “publicity”, basically sequesters the profane force of writing, the force of the “publicity” of the Greek polis. It confounds and empties the public sphere, as well as the private sphere (although both have obviously been gaining many different meanings over the centuries). But it is important to stress that what used to be public is henceforth privatized (as property), and what used to be private gains a vast exposition through its billboards – where even intimacy becomes an object to be consumed, relegated to television shows and the internet, as seen in reality television, social networks and blogs, in all of their confessional nature.

Vogler once associated the publicity in the city with a type of modern *trompe l’oeil* (it is no coincidence that the Catholic Church, during the Baroque period, would make exhaustive use of its resources as instruments of persuasion, propaganda and communication of the Christian message). Indeed, the slogans and images of the advertisements on billboards rend the opaque and repetitive surface of the blind banners on buildings, promising us artificial paradises, consumerism paradises. Publicity is transcendence promised on paintings, the evasion of the immanent space. On the painting, the scene pictured over the surface of the canvas corresponds to an individual capable of dominating appearances and their games. The *trompe l’oeil* would come to disturb, through the magic reminder of the thing, the fascination for duality, the rules of imitation. It is mimesis taken to its own lack of control. A trap for sensible eyes: they falter, inebriated and seduced, but only for a few moments. The spectator knows that it is a trap, and the artifice confirms its own deception, allowing the sharpness of the conscience to calmly take on the momentary amazement. However, this single instant of doubt and narcosis immobilizes the spectator and awakens the desire to give in to that moment of weakness. The *trompe l’oeil* violates and explicitly showcases the rules of its game and the secret of its power.

In advertisements, to see is to believe, and there is not a subsequent moment to investigate the illusion. Its objective is to make others believe they desire what they see. Seeing and believing, as well as pleasure and power, have established old and deep connections. The capitalist illusion enforces to all the figureheads of happiness and unhappiness as products to be consumed. In its mass production, our capacity to imagine and dream is sequestered. In distinct ways, artists seek to explain the rules and secrets of its power, at times restoring the ambiguity and indetermination of meanings, muddying publicity effigies, imploding its hallucinatory power, so as to make the desire untie itself from this appeal and these fusional identifications which remove alterity, and to return to the eyes the freedom of choice, of judgment, of a desire which is not satisfied in the saturation of consumerism and spectacle.

There are other interconnected aspects: we live in an economy of awareness. The urban and social environment is becoming increasingly saturated with stimuli. The new technologies harass us with images and information. Capitalism keeps ceaselessly introducing new products and quick scrapping, manipulating the attention span and distractions of many people. This has provoked, over the last few centuries, profound alterations in our perception, in the experiencing of temporality and in awareness regulations. In science, particularly in the emerging field of Psychology in the 19th Century, awareness would become a central theme. Authors such as Jonathan Crary indicated the establishment of a new paradox: the same logic which provoked this dispersion and weakened any certainty regarding the perception of the world (denouncing it as a contingent, but substantiating the truth in the vision of the body's density and materiality) would impose systems of discipline, control and classification of awareness. It was necessary to administer it, guide it for a productive effectiveness, disputing it on the market of consumption.

Which is why artists also show an interest in insertions and changes in these codes and signals. These works put us in a state of alert regarding the way our attention span is directed and disputed. We are also affected by distractions, by what remains on the fringes and outskirts, by the way we are led to ignore or forget. These works possess a certain crossing for a better management of forces and disputes.

This type of artistic insertion has been present over the 20th Century (from the posters of the Russian vanguard to the movements in the 60's and the 70's), but it has intensified all over Brazil in the beginning of the new millennium. There are interventions on billboards, on urban road signs, on walls. There are adhesive posters stuck on public transportation and poles, among pamphlets, advertisements and other signs. Their subtle interferences need the unarmed sensibility of those who walk the streets to be noticed. With altered messages, artists allowed a breath of fresh air into the asphyxiating atmosphere of a massified and ultra-encoded world, in which life itself becomes a sign, a genetic code.

These interferences also possess different methods of approach. Or they are elaborated to generate shocks as/with promotional headlines and images; or they are closer to a visual poetry, working over the text and the design of road signage, inconveniencing its universal encoding by referencing art and the liberty of seeing. Others, as an example, opt for rewriting history on the opposite direction, as Benjamin would say, narrating it from the point of view of the defeated (such as the renaming of streets and highways, replacing the names of those involved with the military dictatorship or colonizers with the names of important figures from the resistance), and so on...

Some artists say that the city is a gallery under an open sky. Others disagree, saying that a gallery is actually a space which seeks neutrality, a white cube, to allow works to be seen with no interference, in contrast with the clutter of the streets. These interventions lead the path to others, which in turn lead others... Hélio Oiticica has said that the "museum is the world" – I think he meant that art is alive, and is everywhere. How do you perceive this transit between the streets and institutional spaces? Is there always an institutional dimension in art? Is it possible to believe in a production entirely free of the white cube, open to limitless interferences? Is art more alive outside of the museums? Or is it just my impression?

First of all, I believe it is necessary to make it clear that the famed white cube — so called by Brien O'Doherty in *Inside the White Cube: Ideologies of the Gallery Space* — was never neutral; it has always been impregnated by the ideology which conceived it, and whose existence it should ensure.

Every work is referred to a circumstance from which it presents itself, and with which it is in dialogue. Every work is in some way situated, inscribed, and relative to a tapestry of relationships which overtakes it. And being situated does not mean being associated only to the physical characteristics of the place it is inserted into, inside or outside a gallery, but to be referred to an infinity of external powers, affections, phenomena and systems, including the set of values to which it drives itself and the neighborhood beside which it finds itself. And when these circumstances change, the perception of the work also happens in relation to each situation, and infinite meanings emerge and disappear in this movement: every work is simultaneously situated and displaced in their circumstantial geographies. This means that the work is not neutral, and neither are its installation or place of exhibition. Art does not have a meaning closed in on itself, it is crossed by this series of powers (the capital, religion, media, etc.), knowledge and affections which end up defining it, and against which it will many times establish its conflicts, its guerrillas, and its quarrels. And since these powers never act from the outside, considering they shape life and subjectivities by intrinsically investing on that which we call "art", the quarrels and resistances of art are therefore also guerrillas e resistances to itself and to what we are. This is the knot and its challenge.

It so occurs that, during the 60's, an expansion of the field of art experimentation would start to take place. A gesture, a body, a place, natural sites, the urban space, a situation, a happening - these were all designated as artistic facts. And thus would come into light an appreciation of the direct experience with the world, as well as a questioning of the signs, the conceptions, the discourses and systems *a priori*s which intended to translate man, world and art into truths. Cultural, ideological, political, perceptive systems; whatever data was restrained under the discourse of the autonomy of art, it would be explicitly explained. This excursion, outside the conventional means and traditional spaces of exposure, would have as its main objective to explore the context and the field in which works of art are inscribed into, highlight these systems, and expose them to all - and in the process, point out the fallacy of the white cube's neutrality.

What had become evident is that a work of art shinning with its presence beyond any condition of experience - in ideal and abstract coordinates of time and space in which the white cube becomes a paradigmatic figure - would seem impossible. Not because any works reclaiming their auto-referencing would disappear, but because the discourses that made them legitimate (such as the post-war formalism) would be unable to find where to anchor their truths. The white cube, the indistinct receptacle whose architecture should preserve a complete neutrality for the sole existence and exposure of the work of art, would be explained as a modern illusion. Even the appreciation of the curatorial practice, as well as the emphasis on expository assembly as a part of a discursive and biased system, both taking place over the last few decades, are associated with the end of this expectation for neutrality in the exhibition space.

In fact, when “something” happens in the streets, this something is hardly recognized as “art”. Unprotected from legitimization discourses (including the guidelines of the museum or gallery directing the reception of the object and the agreement over its artistic nature), performed through the loosening of the frames and borders of conventional artistic categories, these works put a great strain over what could be considered art, for somebody and in the name of somebody.

Of course the interest in the city as an expanded field of artistic practice already brought these matters as soon as the 60's, but what happens in modern artistic productions leads us to other interrogations: why is there a renewed interest in the city (a space by tradition of the common life)? And to what extent does it relate with the new global geographies, with the arrangement of cities in competitive networks? This led to the formation of a paradox: while the cities are in the focus of a smoothly connected world, the concept of a single civilization is lacerated, and the notions of citizenship and civility see themselves confronted by their own depletion. A paradox which art confronts and interrogates? At the time, didn't this interest point out to the necessity of rethinking and rearranging the dimensions of that which is common (including the aesthetic and artistic communities)? On the other hand, during the same period, there was a multiplication of alternative spaces managed by artists. These spaces formed hospitality networks: artists would travel by themselves, and artists would host each other. In this situation, a home would not only have its housing functions — the place was no longer specialized — but would also function as a place for hosting, a place for studios, a place for exhibitions. In other words, there would be insertions through two fronts: one which was traditionally an arena for different and complex conflicts and interactions - the city - and the space of domestic intimacy - home. This made it harder to distinguish the boundaries of that which is public and private. What kind of process is this? There is a clear perception of the depletion of the ethical and political repertoire of the Enlightenment, as well as a perception of how the specialization in fields of knowledge, sensibility and action (cognitive, aesthetic, ethical-political) is an illusion. What does art intend to do? Perhaps new ways to review, rethink and reorganize these domains?

If, recently, there is a certain emphasis given to contexts, processes and interferences in social, cultural and personal relationships, what becomes manifest is not the existence and deflagration of an original and specific context, but the confrontation and the contingent connection of multiple and mobile circumstances and worlds in which the work, the author and the spectator clash and are displaced. A plurality of complex networks, superimposed or interconnected, simultaneously eccentric, irregular and elusive. We witness the activation of "relational specificities", "in-betweens", and "wrong" places, which also expose the fractures, the complexity and the fragility of the bonds and connections with spaces and times, with the others with whom we are. These experiences are calling into question what can be considered part of the public and/or private field, and as an aesthetic dimension, which fields it has intercepted, and what they have ascertained. Putting a strain on temporalities of different models, seeking the opening of the existence to other rhythms, and rehearsing distensions and disruptions with a dominating time have all become reoccurring practices in art. This is why it is so urgent for them to operate in the crossing and the intervals of the times and worlds of experience, reinventing the temporalities and the relationships among them, encouraging the reallocation of places, and highlighting and sabotaging the codes of inclusion and exclusion established by the dominant model.

When we speak of public spaces, streets, plazas, sidewalks and other physical spaces in the city (anything outside of home) quickly come to mind. But we can understand that public spaces can manifest in different dimensions, and not only in the physical spaces themselves. Newspapers, communication systems, periodicals and electronic means are other potential public spaces. They are also capable of becoming poetic matter for the work of artists. I have a great appreciation for this type of art, which dissolves in everyday life and infiltrates the most delicate gaps. Art always had a public dimension, since, as you have said, it always had an "addressing" nature. How to deal with this art, which at a first glance doesn't even appear to be art?

To create art is to address others. For me, it has always been inseparable from a common dimension, involving our projections of alterity and dreamed figures of totality. A collective which implies and questions all interactions, from a relationship of two to the broadest community (such as the aesthetic and universal community postulated by Kant). The very concept of humanity is called into question. After all, that which we designate "art" can only be constituted through sharing... but this something, "art", avoids easy definitions, incurs inaccuracies and lack of sheltering, baffles sensibilities, and incessantly forces one's thoughts to face its own limits. Therefore, if something is shared through these deliveries to others, it is the paradoxical sharing of something indeterminate. This is why I believe the designation of public art is redundant. Art is public because it expects the other in this addressing and this advertising, but at the same time it does so by questioning what, after all, is "public" (or if we so prefer, what is "common").

Now, many of the artists that currently intervene in the urban space, as well as in newspapers and networks, belong to a generation which has grown among the streets and the internet, among wars that are territorial for some and ubiquitous for others, among the fragmentation of discourses and links and rhizomatic associations, among the realistic tri-dimensionality of virtual games and the layers of image programs, among forbidden words on the walls and the dilution of the borders between exposition and intimacy, among the scattering of old social bonds and the compulsive connectivity with its alleged virtual community. This is why they operate on the crossing between the urban space and media outlets such as newspapers, television and cyberspace, between public squares and social networks. Which is why they infiltrate the invisible space of (counter-) information and communication. Which is why they communicate through electronic networks, many times distorting its mere function as a tool for the circulation of information to explore its transforming power of sociabilities and mobilization, which demonstrates its perception as flow and connectivity.

The cities which always had a strategic mind for the articulation of diversity and differences, with their skewed alliances, extended themselves to wireless communications, becoming known to many as “communicational” cities. It is curious to note that this perception of an extended city, a communicational metropolis, had already been exemplified by Flávio de Carvalho during the first half of the 20th Century. Its street performances, experiences and interventions have crossed various expanded fields of then specialized practices and discourses. This is how *New look*

and the manifesto *A cidade do homem nu* (“The City of Naked Men”) have also been published in newspapers; the city of the researcher, as proposed in the manifesto, is the communicational metropolis that extends the streets, the space.

Infiltrating these media outlets also means infiltrating their systems of power and trying to expose how they operate – and with the advent of social networks, this has become a more complex process. Much is said about how journalism is losing the monopoly over information, about to what (or to whom) it decides to give visibility or conceal, and about how the domain of technology companies in the production and distribution of informative and opinionated content is creating a new public sphere. But social networks such as Facebook have become a new system of power whose control mechanisms are even more elaborate. Facebook utilizes a complex set of formulas and secret algorithms to define how new stories go to the top of the users’ personal pages, which ones should have greater visibility, and with which frequency; these mechanisms not only define what we see, but also the business model of social platforms. Some see new networking technologies as a foundation for the revolution of a creative force which frees time from its unilateral measure, opening it to a diversity of time periods; others believe that time is exponentially compressed by the synchronic “now” and the quickness of the program. Some celebrate social networks because they interfere with the power/violence/monopoly of the production and distribution of information exercised by media outlets, that is, the control over opinion and the production of the truth of facts; on the opposite way to this glorification, others mourn over the fact that the networks

can be used to spread information from sources whose veracity is never questioned, and which, in its immediate and numerous replication, becomes an uncontested truth. In the same way that collaborative and solidarity networks (of “indignation and hope” as assumed by Manuel Castells) are formed, fundamentalisms, prejudices and factionalisms of all orders are also spread through networks. The internet has become a space of catharsis in which not only indignations and desires, but also personal frustrations and bigotry, can arise – a space in which one can attack and harass others with no sense of decency. At the same time, the excessive exposition and compulsive connection turn this space into a sphere of small empires (and not one of collective, redemptive happiness), of the “narcissism of small differences” (a term coined by Freud), and the naturalization of arrogance.

Some people say that the virtual dimension of existence (cyberspace, communicational social networks) is moving people away from the public space of the streets; I disagree, and I imagine you share this opinion. How do you believe these new forms of contact and information networks change the experiencing of the space, particularly for young people? And taking into consideration the steep circulation of aesthetic (not only artistic) images and experiences, how do they change the relationship with art?

The assumption that this virtual dimension makes people grow distant from the physical space in the streets can almost be considered naïve. You just have to see the effects of virtual networks on the social movements which have emerged around the world over this decade: from Egypt and the Arab Spring to the protests which took over Brazilian cities in 2013 and even more recently in 2015. The fire of a collective power is lit in different corners, seeking new ways and new fuses through which to burn. And this can lead to all sorts of consequences. I believe it is impossible to think about this time by only considering its lights and paying no mind to its shadows and dementias; we must scrutinize its ambivalences, in which revolutionary springs are intertwined with serpent eggs. Our ancient and daily fascisms are amplified as well by social networks, through discourses of hatred and intolerance towards alterity, at the same time as they are inflated and authorized by older media outlets. Media outlets, including the internet, are also a mirror that simultaneously reflects and authorizes our own barbarism. Certain incidents of lynching, previously restricted to virtual spaces, have left the networks and are materializing as savage, homicidal acts. This makes it necessary for us to

understand, as thoroughly and urgently as possible, how this transition from the virtual space to the physical streets - from seeing and saying to doing - happens, and with what intensity of analysis and mythical exemplariness (of a perverse nature or otherwise). But frankly, I have not yet seen any works of art approaching this complex matter. On the contrary.

As I mentioned previously, it is necessary to face the abyss, or to close it; and closing it can make us revive dangerous and holy inquisitions. Moral judgments are imperative, simple and infantilizing. This goes for religious fundamentalisms and factionalisms in all fields of life and thought (from politics to art). We are bringing back polarities and Manichaeisms which, ultimately, put the blame for evil on the Other (and considering the field of art, this goes from the conviction of the fish in the exhibit, to the condemnation of the curator or the institution itself). Modern controversies in art, when shallow, revolve around moral judgments. The most extreme display of this scenario is manifest through daily lynchings in social spaces and public environments. The greatest risks of this situation are not only the sparse perception of the complexity of these phenomena, and the blind and mindless intolerance, but the fact that these conflicts are not introjected — it is always the responsibility of somebody else, and never ours. The demand for purity regarding art seems to have been transferred from aesthetics to ethics. But as Oiticica once said, purity is a myth, be it formal or moral.

Could art be able to restore the spirit of common, lost in the modern city - founded on individuality and dealing with so many challenges? Is art an effective way of approaching others?

It is necessary to notice that this crisis of “common” (of the models which used to substantiate it and the substantial units which promised it on both the origin and the historical finality) is inserted in a more general crisis. Other turmoils echo from this one: the crisis of the forms of representation, the depletion of old political models and repertoires which are able to handle the complexity of our time with its vertiginous fluidity (shaken inclusively by the new places of visibility and enunciation introduced by new technologies), the crisis of what we perceived as civilization and citizenship... it is a much deeper crisis of value, of meaning, and of truth. It is an open wound, an ontological emptiness which presents us with possibilities and risks: we either face this abyss and affirm the existence of the many worlds and humanities - with all of the singularities and differences which shape us - or we close it with violence and abjection. And when we

close it, subjecting it to an obstructive pressure, the abyss repays (when we don't look back at it) with figures of resentment, intolerance and hatred. They emerge from the agony of dying ideologies and the communities they promised us. If among the possibilities of this emptiness comes the establishment of the opening of an unequal equality, of dissimilar similarities with which we have to rehearse an elaborate learning of neighborhoods - relearning the difficult process of reconciling differences - closing and denying it promote our conjunction as a fusional identification, in which anything and anyone that does not fit or is dissimilar is excreted. One option opens perspectives, the other closes them with terror and violence. Intolerant ethnic and sexual identifications (and their racism, xenophobia and homophobia), religious fundamentalisms and terrorisms are like reemerging heads of narrow-minded communities, seeking to lead the masses, be it through the figure of a centralizing sovereign (God, the identity, the Chief, Nature), or through the fabrication of a target to be converted into a Great Evil to be eliminated (the search for an enemy is both an echo of this crisis and a safeguard for this yearning for totality and unity, the perverse preservation of an unambiguous and monolithic vision which is unable of distinguishing colors that are not black or white). Self-referential, these ways of thought do not accept differences, and reproduce polarizing dichotomies and manicheistic judgments. And we have seen the consequences through the large-scale genocides of the 20th Century.

This is why I do not believe it is mere coincidence that so many collective groups have emerged and disappeared all over the country since the end of the last century, nor that there is so much intensity in similar urban and practical interventions, actions and performances (it is impossible to reduce the multiplicity of strategies and procedures, and of visual and discursive means and repertoires in this production, under a single denomination) happening in the streets of cities in the North and South regions of Brazil.

Deep down, this phenomenon – it is important to highlight – represents the ambiguity of a common existence, its shares and conflicts. It represents the need to consider a dimension for that which is “common”, one able to resist substantiality, and which will not announce itself based on an original unity to be rescued or destroyed – nor as a technological destination. A “common” which is also able to escape the exhausted community of the global market. How to imagine a humanity which does not define itself through closed uniformity and totality? Not even the loving happiness of Adam, nor the common destiny of historical utopias, seem to tranquilize us with an answer... what emerges from these practices and feuds is the spectral character of the very concept of community: the illusion, the fiction, the fantasy of living together with others. What becomes manifest is the severe crisis in the meaning of “common”, which causes old models and dialectics, such as the opposition between public and private, to lose clear and identifying boundaries. What becomes suspicious is the possibility of an universal agreement or contract (like communicational or sentimental unanimity) and the very conception of a community without conflict (pragmatic, political, ethical or aesthetical in nature), as something original or fateful, excluding the many different ways of being/living together.

This ontological deprivation (of meaning, value, truth) has to be confronted along with its shadows, so as to give the chance of making “common” not a bond that isolates that which is different, but a fragile fabric - always moving and opened - which unites differences, makes us closer to what is distant within us, allows the sharing of space, and opens time in an infinity of geneeses, with unexpected purposes.

What many of these works attempt is to make art operate displacements: of meanings, times, places, the bodies which inhabit it, the voices that enunciate, the faces that present themselves. A sharing of the uncommon common, of the impersonal personal. An incessant mobility of subjective situations, art as a method of putting oneself on the other's place (as in the Kantian aesthetic judgment), like a gesture that opens the place to the other (as noted in Derrida's hospitality), converting into the promise of a place for myself and a place for all of us. The concept of “us” will always be disproportionate and excessive: this excess is what supports my own apparition. Existence compares and exposes itself to this contour-less surplus. It is necessary to pass this test, regarding our lack of relationship with that which exceeds us, to allow these relationships to become possible. To allow an “us” to enunciate itself and find its place. An “us” that may seem fictitious, a deviation, an ecstasy. An indeterminate “us”, perpetually intertwined. The horizon in perpetual renegotiation and flight.

Art is politics when it intermingles with social demonstrations, when it produces activism, when it is involved in protests and demands; but it also becomes political when it proposes new sensibility measures, in this world so characterized by the standardization and homogenization of sensible and creative forms of perception. Art can have many political meanings. How do you perceive this relationship between ethics, aesthetics and politics in modern Brazilian art? Is art at risk of being reduced to a tool and losing its poetic character?

Under some aspects, I agree with Jacques Rancière, when he says art builds new relations between what is visible and its meaning, between the unique and the common, between passivity and activity. It produces fictions and dissention, agency for relations of heterogeneous systems

of sensibility - not for political action, but in the heart of its own politics. Art is politics to the extent that it opens new worlds which emerge out of profligacy and redistributions of places and temporalities, of bodies which demand to occupy other places and rhythms different from those previously delineated to them. When new figures of feeling, doing and thinking, new relations between them and new forms of visibility for this rearticulation are demanded and engender new forms of subjectivation. A political community, for Rancière, has always meant reconfiguration, displacement in the interior of something common to insert something uncommon. It is the difference reclaimed inside a “figure of community”, an impersonal subjectivation which redesigns it, undoing it, because this new and uncommon experience could not be included in existing shares without shattering the codes of inclusion and the visibility methods which regulated it.

However, in a time in which life becomes such a spectacle, the system of art goes through a process of hypertrophy, the monopoly of visibilities conquers empires and the visible is commercialized, what place does art occupy among these overflowing, impulsive and rhizomatic connections? What place does it occupy in complex relationships of power? Surely an ambiguous place – a place of both complicity and resistance.

In relationships of resistance and inescapable connivance, art can react in different ways to its impasses. And not only because it feeds the cultural marketing (gaining sustenance from it as well), giving visibility to companies, governments or social causes; but because, as it was mentioned, the powers (market and religions, spectacle and media) are not of an external nature; thus, the resistance of art becomes a resistance to itself. However, in a certain way, it is in our contradiction that art currently seems to sustain its most fruitful exercise – in other words, in the tension between the craving for its autonomy (in the desire of not letting itself become an instrument) and its unavoidable dependency on the world and on life (its relative and relational character towards systems, powers, affections, etc.).

In spite of this, art does not stop rallying gestures towards small precautions and great hospitalities, as if it was urgent to summon exchanges between bodies, looks and gestures. This is what Christian Ruby called a substitution of the see-through pulse for the “exchange pulse”.⁰¹ But this pulse frequently risks making tools out of the art and the other to whom it addresses and makes exchanges (which happens constantly when it is involved in social causes). These challenges will always exist: how to make visible those in the shadows, without obfuscating or blinding them? How to cast a light without extinguishing them? How to shatter the symbolic guidelines and codes of inclusion/exclusion, so as to give them a voice and allow them to keep it? These inquiries will never have simple answers, or answers devoid of ambiguities or doubts. It is as if each movement carried its twilights by demanding redoubled care and tireless vigilance. It is up to us to question our responsibility in these procedures incessantly. This is their danger, and their power. Because art hosts questioning, interlocution, indetermination, and the opening of meanings, gestures and affections. It operates in the crossing and intervals of temporalities and worlds, in the crossing between what is possible and impossible.

01. RUBY, Christian. Esthétique des interferences. EspacesTemps.net, Laboratory, 15.07.2002. Available at <<http://www.espacestemp.net/en/articles/l%E9squoesthetique-des-interferences%E9squo-en>>.

Marisa Flório Cesar is an associate professor at the UERJ, an art critic and an independent curator. She has published works on the topic of visual arts in books, art magazines, catalogues and journals in Brazil and overseas, including “*Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*” [Ed. Circuito, 2014].

PIRATÃO

Diversas cidades, desde 2009

COLETIVO FILÉ DE PEIXE
www.coletivofiledepeixe.com

188

189

O coletivo Filé de Peixe intervém na economia política da arte, agindo criticamente sobre processos de recepção e circulação da arte enquanto mercadoria, investigando tanto as relações entre arte e vida, como as instâncias limítrofes entre objeto e produto, entre colecionismo e consumo. Inserem, no universo “aurático” do sistema da arte, a lógica e os procedimentos do mercado informal.

Em seu projeto “Piratão”, utilizando a mesma estética dos vendedores ambulantes existentes nas grandes cidades, o coletivo comercializou cerca de 7.000 obras de vídeo-arte de artistas clássicos e contemporâneos. O grupo possui uma estrutura profissional de pirataria que inclui, entre outros dispositivos, copiadora simultânea de CDs, DVDs, equipamentos de televisão, projetores e DVD portátil para testar a mídia na hora da compra.

Por meio de suas ações, o Filé de Peixe promove um debate sobre direitos autorais, pirataria, democracia, circulação e acesso aos bens artísticos. A cada nova montagem da obra, eles realizam a “Sessão Pirata”, uma mostra de vídeo-arte, a partir

de uma seleção de trabalhos do acervo do “Piratão”. A lógica pirata está instaurada no projeto e não há autorização para exibição, nem comunicado aos autores.

No processo atual de produção de arquivos digitais, não é mais possível saber se uma obra é original ou cópia, pois a princípio tudo é cópia. O mercado da arte, por sua vez, é baseado na unicidade, na autenticidade e no objeto-único, exigindo o certificado de um galerista ou curador para legitimar uma obra. Em “Piratão”, os artistas brincam com o status das obras de arte e inserem o universo informal, popular, característico das classes mais pobres, em ambientes elitizados da arte.

Uma vez que os pobres conseguem acessar apenas certos tipos de conteúdo que circulam no mercado formal da arte, o mercado pirata acaba por também revelar a existência de uma cultura da exclusão. Dessa forma, a partir da pirataria e do compartilhamento de material cultural pelas redes, emerge um importante mecanismo de luta contra a indústria do capitalismo cultural.



The collective Filé de Peixe intervenes in the political economy and art, with critical action concerning the processes of the reception and circulation of art as merchandise, investigating the relationship between art and life as much as the similar instances between object and product, between collecting and consuming. They insert the logic and procedures of the informal market into the “halo effect” universe of the art system.

In its project “Piratão” [Big Pirate] (2009), utilizing the same aesthetic as the street vendors commonly seen in big cities, the collective sold approximately 7,000 works of video art about consecrated and contemporary artists. The group has a professional structure for piracy that includes, among other mechanisms, a simultaneous burning of CDs, DVDs, television equipment, projectors and portable DVD players to test the media at the time of purchase.

Through their actions, Filé de Peixe promotes a debate about copyright laws, piracy, democracy, circulation and access to artistic assets. In each new set-up of the work, they hold a “Sessão Pirata” [Pirate Session], a showing of video art, based

on a selection of works from the “Piratão” archives. The pirate logic is established in the project and there is no authorization for the showing, nor any notification to the authors.

In the current production processing of digital archives, it is no longer possible to know if a work is an original or a copy, since in essence, everything is a copy. The art market, in turn, is based on uniqueness, on the authenticity and the unique object, demanding a certificate from a gallery director or curator to legitimize the work. In “Piratão”, the artists play with the status that works of art have, and insert an informal and popular universe, characteristic of the poorer classes, in the elitist environments of art.

Since the poor obtain access to merely certain types of content that circulate in the formal marketing of art, the pirate market ends up revealing the existence of a culture of exclusion. In this way, based on piracy and the sharing of cultural material through networks, what emerges is an important mechanism in the fight against the industry of cultural capitalism.

4 GRAUS

Rio de Janeiro e Recife, 2004

ALEXANDRE VOGLER

192

193

A obra do artista plástico carioca Alexandre Vogler abrange trabalhos, individuais ou coletivos, relacionados ao contexto público e aos sistemas de comunicação. No projeto “Atrocidades Maravilhosas”, realizado em 2000, Vogler convidou uma série de artistas a utilizar o lambe-lambe como linguagem para intervenção. Os lambe-lambes são cartazes de grande formato, impressos geralmente em serigrafia ou tipografia móvel e que costumam ocupar os muros das cidades com anúncios de shows populares. Esse projeto ficou conhecido a partir de um documentário no qual é registrado todo o processo de trabalho, desde a impressão até a colagem nas ruas e a reação das pessoas.

O lambe-lambe foi experimentado pelo artista em várias outras intervenções, como em “Base para unhas fracas” (2008), um cartaz que simula a propaganda de um esmalte com a imagem de uma mão feminina com unhas vermelhas e compridas cobrindo parte de sua vagina. Em 2004, Vogler criou o projeto “4 Graus”, que consiste em uma série de lambe-lambes

que exibem imagens dos quatro graus de celulite acompanhadas de laudos e orientações médicas em linguagem científica. O trabalho causa estranhamento ao tocar de forma realista num dos maiores fetiches do brasileiro, a bunda. Nessa ação, a sexualidade feminina não é abordada a partir de uma estética publicitária, que padroniza o corpo e manipula digitalmente as imagens para produzir uma falsa realidade. Ao contrário, os lambe-lambes mostram imagens de mulheres reais, como as que circulam todos os dias pelas cidades, e não de mulheres objetificadas pela publicidade.

Nas obras, o artista evidencia a natureza do universo publicitário, que ocupa e privatiza o espaço público, criando imaginários homogeneizantes de consumo. Suas intervenções criam subversões das mensagens normalmente veiculadas pela publicidade, gerando estranhamento e atravessando os sistemas de comunicação instituídos.



GRAU 1

É o tumor mais brando. Os furúnculos aparecem quando a pele é apertada. A aterose, como a má circulação sanguínea, o acúmulo de líquido entre as células e os recentes métodos de sanção, não são visíveis a olho nu. Nesses casos, um único tratamento pode dar excelentes resultados. Algumas regiões de drenagem linfática ou de endermologia já foram feitas. Mas é essencial levar uma vida saudável.

GRAU 2

O mau funcionamento da duna começa a refletir na epiderme. A pele fica impregnada com pequenas substâncias e toxinas. Modular dois tratamentos, com 20 sessões de drenagem e 20 de endermologia, podem diminuir a celulite de 75% a 80%. Isso vai ao lado da alimentação e prática esportiva. Quando esta está associada à gordura localizada, também pode ser indicada a endermologia e a infusão de vitaminas. Os casos são complexos, mas a qualquer tipo de tratamento.

Os casos são complexos, mas a qualquer tipo de tratamento.

Os casos são complexos, mas a qualquer tipo de tratamento.

Os casos são complexos, mas a qualquer tipo de tratamento.

The work of artist Alexandre Vogler encompasses works, both individual and those based in artist's collectives, relating to the public context and communication systems. In the project "Atrocidades Maravilhosas" [Marvelous Atrocities], created in 2000, Vogler invited several artists to utilize the "lambe-lambe" (the glued-on street posters) as the media, the language to be used for the intervention. These posters are large, generally printed with silk screens, or a mobile printing device, and usually occupy the walls of the cities with announcements of popular shows. This project became known because of a documentary which shows the entire process of the work, from printing to gluing them in the streets, along with people's reactions.

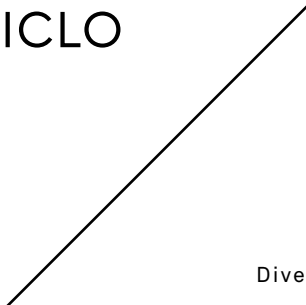
The "lambe-lambe" was tested by the artist in several other interventions, like in "Base para unhas fracas" [Base for weak finger nails], a poster that simulates the advertising of nail polish with the image of a woman's hand with long, red nails covering part of her vagina. In 2004, Vogler created the project "4 Graus" [4 Degrees],

which consisted of a series of "lambe-lambe" posters that exhibit images of the four degrees of cellulite, accompanied by reports and medical orientation in scientific terms. The work causes a sense of awkwardness upon realistically touching on one of the biggest Brazilian fetishes, the ass. In this action, feminine sexuality is not approached based on an advertising aesthetic, which standardizes the body and digitally manipulates the images to create a false reality. On the contrary, the posters show images of real women, like the ones who circulate around the city every day, and not of the women objectified by advertising.

In the works, the artist shows evidence of the nature of the advertising universe, which occupies and privatizes the public space, creating homogenized imaginations of consumption. His interventions create subversions of the messages usually connected with advertising, generating awkwardness and traversing the instituted systems of communication.



SUAVECICLO



Diversas Cidades, desde 2009

VJ SUAVE
www.vjsuave.com

196

197

Vj Suave é o nome da dupla de artistas Ceci Soloaga e Ygor Marotta, que moram em São Paulo e trabalham juntos desde 2009, promovendo intervenções audiovisuais nos espaços públicos de várias cidades do Brasil e do mundo.

Suas principais técnicas são o *vídeo mapping* – projeções de larga escala com intervenção sonora paralela – e o *light painting* – animação de desenhos ao vivo. Um dos trabalhos da dupla que merece destaque é o “SuaveCiclo”, no qual os artistas usam um triciclo adaptado com sistema de projetor, computador, som, luzes e ferramentas de desenho ao vivo para criar a interação entre os seus filmes/desenhos e a cidade, projetando-os sobre fachadas, empenas, viadutos e paredes. Seus personagens tomam vida sobre essas superfícies e interagem com a paisagem, criando uma atmosfera poética, lúdica e bela para os passantes. Outro recurso utilizado pela dupla nesse trabalho é a produção de curtas-metragens que registram as narrativas que acontecem nessas superfícies.

Por meio da bicicleta, a dupla cria uma espécie de cinema nômade, iluminando os “cenários” e as paisagens urbanas com um desenho delicado e em grande escala, transportando as pessoas para um universo lúdico e sensorial.

Com a bicicleta, eles também chamam a atenção para o uso sustentável e livre desse meio de transporte e para novas formas poéticas de ocupação dos espaços públicos com poesia e frases de amor.

Ygor Marota também é o criador da campanha “Mais amor por favor”, uma ideia que se espalhou por todo o Brasil por meio de cartazes lambe-lambes impressos em tipografia, serigrafia, camisetas e vários materiais impressos que circulam com a mensagem. A ideia do projeto é comunicar a todos a importância de se dar e receber amor na construção de uma sociedade mais justa.







Vj Suave is the name of the duo of artists Ceci Soloaga and Ygor Marotta, who live in São Paulo and have been working together since 2009, promoting audiovisual interventions in the public spaces of several cities in Brazil and abroad.

Their main techniques are video mapping – large scale projections with parallel sound intervention – and light painting – the live animation of drawings. One of the duo's works that deserves special mention is "SuaveCiclo", in which the artists use an adapted tricycle with a projector system, computer, speakers, lights and drawing instruments for live observational drawing, to create an interaction among their films/ drawings and the city, projecting them onto facades, the sides of buildings, overpasses and walls. Their characters gain lives of their own upon these surfaces and interact with the landscape, creating a poetic, playful and beautiful atmosphere for the passers by. Another resource utilized by the duo in this work is the creation of short films that document the narratives that occur on these surfaces.

By way of the bicycle, the duo creates a sort of nomad cinema, illuminating the "sceneries" and the urban landscapes with a delicate drawing, and on a large scale, transporting people to a playful and sensorial universe.

With the bicycle, they also call attention to the sustainable and free use of this mean of transportation and for new, poetic ways of occupying public spaces with poetry and phrases of love.

Ygor Marota is also the creator of the campaign "Mais amor por favor" [More love, please], an idea that spread throughout Brazil by way of glued-on street posters of silk screen prints, shirts and a variety of other printed materials that circulate with the message. The project's idea is to communicate to everyone how important giving and receiving love is, in the construction of a more just society.

A VERDADE DAS COISAS



Belo Horizonte, 2008

DANIEL ESCOBAR
danielescobar.com.br

200

201

A cidade e seu imaginário atravessam toda a obra do artista Daniel Escobar, que explora em sua produção, essencialmente gráfica, o universo publicitário presente nos dispositivos de comunicação visual, como cartazes *outdoor*, panfletos, mapas, guias turísticos, letreiros, faixas, placas luminosas, entre outros. O artista trabalha com diversas representações possíveis da paisagem urbana, aquelas que dão acesso às condições físicas do lugar, como placas de trânsito e guias de turismo, que carregam cargas simbólicas e expressam modos de viver baseados na lógica do consumo.

Escobar ironiza as mensagens publicitárias e o universo gráfico das cidades com seus panfletos, folders e *outdoors*, que apresentam os mais novos empreendimentos imobiliários, anunciam cidades ilusórias, desenhadas nos programas de 3D e prometem casas perfeitas, cercadas de verde, uma vida perfeita, garantia de excelência, felicidade e exclusividade.

Há em seu trabalho um deslocamento de sentido desse universo visual e gráfico das cidades, que altera a percepção sobre as mensagens e imagens e instaura um novo momento de envolvimento com suas

estruturas. No trabalho “Impermeáveis” (2008), o artista utiliza um furador de papel e cria, a partir da sobreposição de diversos papéis de *outdoor*, uma renda que mistura as imagens e deixa transparecer as diversas camadas de material publicitário. O trabalho alude ainda à forma de impressão do *outdoor* criando, com uso de retículas, um efeito ótico em que, vista de perto, a imagem perde seu contorno.

Em “A Verdade das Coisas” (2008), Escobar se apropria de faixas de rua, uma mídia proibida, porém muito utilizada para comunicação de vendas, promoções, aluguéis e anúncios em geral. Ele retira o texto das faixas deixando apenas a forma vazada das palavras e devolve-as às ruas com o texto “roubado” ou subtraído, causando estranhamento e curiosidade. Ao mesmo tempo, as letras retiradas das faixas ganham volume num processo de enchimento e costura e são espalhadas em pontos da cidade.

A pesquisa de Escobar explora os processos de representação e comunicação e transita entre os espaços institucionais e a rua para lembrar que o universo da comunicação em massa cria e fortalece ilusões e ficções.



The city and its imagination traverse the work of artist Daniel Escobar, who in his art, which is graphic art in essence, explores the universe of advertising present in the mechanisms of visual communication, such as billboards, pamphlets, maps, tourist guides, placards, banners, neon signs and others. The artist works with a variety of possible representations of the urban landscape, the ones that give access to the physical characteristics of the place, that bear symbolic loads and express ways of life that are based on the logic of consuming.

Escobar ironizes the advertising messages and the graphic universe of cities with their pamphlets, folders and billboards, that present the newest ventures in real estate, announce illusionary cities designed with 3D programs and promise perfect homes, surrounded by greenery, a perfect life, guaranteeing excellence, happiness and exclusiveness.

In his work one finds the dislocation of meaning, of this visual and graphic universe of the cities, that alters one's perception of the messages and images, and establishes a new moment of involvement in his structures. In the work "Impermeáveis" [Impermeables](2008), the artist

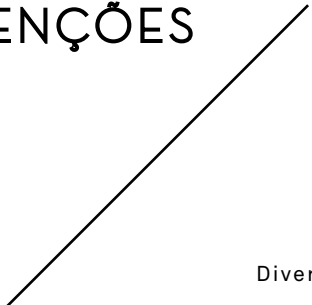
uses a hole puncher and creates, with the layering of a variety of pieces of billboard paper as his starting point, a sort of lace that mixes images and allows the diverse array of layers of advertising material to show through. The work also alludes to the way billboard prints are made, creating an optical effect with the use of dots that, when seen up close, cause the image to lose its contour.

In "A Verdade das Coisas" [The Truth about Things] (2008), Escobar makes use of street banners, a prohibited medium, however widely used for the communication of sales, rentals and announcements in general. He removes the text from the banners leaving only the cutout form of the words and returns them to the streets with the text "stolen" or subtracted, causing people to find it odd and curious. At the same time, the letters removed from the banners gain volume in a process of stuffing and sewing and are spread throughout different parts of the city.

Escobar's research explores the processes of representation and communication and moves among institutional spaces and the street to remember that the universe of mass communication creates and fortifies illusions and fiction.



INTERVENÇÕES



Diversas cidades, desde 2011

COLETIVO TRANSVERSO

www.coletivotransverso.blogspot.com

204

205

“Na desordem do progresso, a rua há de ser verso”, “a maldade dá saudade”, “A vida é um emaranhado de nós”. Essas são algumas das frases que o Coletivo Transverso espalha pelas ruas de cidades do Brasil e do mundo. Com uma “sede” em Brasília e outra em São Paulo, o coletivo, que surgiu em 2011, busca levar poesia ao espaço público e ao cotidiano das pessoas e ampliar o potencial que existe na rua para essa forma de expressão.

O grupo é formado por Cauê Novaes, Patrícia Del Rey e Patrícia Bagniewski, mas possui também uma rede de colaboradores que executam, registram e distribuem o trabalho. O coletivo também estimula as pessoas a baixar, imprimir e registrar, por meio do site e da página do facebook, as frases e os cartazes que o grupo produz. A partir de sua intervenção, busca formar uma rede de intervenções que acontecem em vários lugares e que, muitas vezes, saem do controle do próprio coletivo, ganhando vida própria.

Os trabalhos do Transverso se misturam a outras intervenções na cidade, como o grafitti, a pichação, os cartazes publicitários e outras interferências e, dessa forma, habitam esse espaço múltiplo de mensagens que são as paredes das cidades. Além disso, suas ações abrem canais para outras intervenções e outros diálogos, geram infiltrações nas mensagens vigentes e relacionam-se com o espaço de modo a subverter ou transformar sua lógica. Eles buscam apropriar-se da cidade de forma não possessiva, mas sim pela cocriação de espaços e formas de ocupação, abrindo canais para intervenções futuras.

O grupo enxerga a cidade como um poema vivo e incompleto com muitas possibilidades narrativas, criando instantes de desvio que retiram os passantes de uma “rotina cega”. A partir desse deslocamento, os passantes são convidados a participar ativamente do processo de ressignificação do espaço.



This detachment is mine, and nobody takes it from me
 Caution: This can be a poem.
 Were it not for tomorrow, this would be a busy day today.
 I've been your loved one for 3 days.





I'd spend a lifetime by your side, but not this lifetime.
It may contain poetry.
I just came to say who I am.
To a good listener, half a smile is enough.

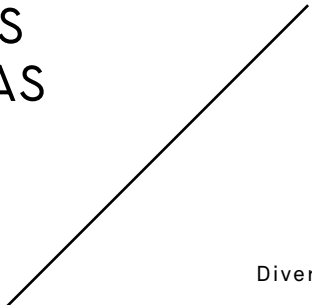
"In the disorder of progress, the street has to be the other side", "malice leads to nostalgia", "Life is an entanglement of ourselves". These are some of the phrases that Coletivo Transverso spreads through the streets of Brazilian cities and others abroad. With a "headquarters" in Brasília and another in São Paulo, the collective, which emerged in 2011, seeks to bring poetry to the public space and to people's daily lives and expand the potential that exists in the streets for this form of expression.

The group is formed by Cauê Novaes, Patrícia Del Rey and Patrícia Bagniewski, but also possesses a network of collaborators that execute, document and distribute the work. The collective also stimulates people to download, print and document, by way of the site and the facebook page, the phrases and the posters that the group produces. With its intervention as a starting point, it seeks to form a network of interventions that happen in a variety of places and which, often, spin out of the collective's own control, gaining a life of its own.

Transverso's works mix themselves with other interventions in the city, like graffiti, "pixo" (local graffiti style), advertising posters and other interferences, and in this way, inhabit this space of multiple messages that are the walls of the cities. Aside from this, its actions open channels for other interventions and other dialogues, generating infiltrations in the existing messages and relating to the space in a way that subverts or transforms its logic. They seek to appropriate the city for themselves in a way that is not possessive, but instead in a way that co-creates spaces and forms of occupation, opening channels for future interventions.

The group sees the city as a live and incomplete poem with many narrative possibilities, creating instances of detours, that remove the passers by from the "blind routine". Based on this dislocation, the passers by are invited to actively participate in the process of the resignification of the space.

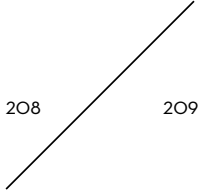
PAREDES PINTURAS



Diversas cidades, desde 1996

MÔNICA NADOR
www.jamac.org.br

208



209

O trabalho “Paredes Pinturas” deriva da dissertação de mestrado da artista Mônica Nador. A pesquisa pretende incorporar moradores de comunidades pobres em um processo de pintura mural com a técnica do stencil. Na intervenção, as pessoas são convidadas a pintar a fachada de suas casas com padrões gráficos decorativos adaptados à técnica (o stencil utiliza um molde vazado que, colocado sobre a superfície, permite que a tinta passe pelo molde, imprimindo na superfície o desenho e possibilitando sua reprodução). “Paredes Pinturas” acontece desde 1996 em vários lugares e já teve formatos que vão desde a pintura mural até tecidos, paredes internas e externas, muros, entre outras superfícies.

O trabalho motivou a artista a criar o JAMAC – Jardim Míriam Arte Clube –, em 2003, uma associação na periferia da zona sul da cidade de São Paulo. Nesse espaço cultural, voltado para a comunidade do entorno, acontecem ações como oficinas,

palestras, cursos, workshops, sessões de cinema, encontros de filosofia e ciências políticas, promovidos em parceria com professores, estudiosos e lideranças do bairro. A artista consegue gerar uma grande motivação na população, partindo da mudança da realidade do lugar e explorando o potencial transformador da arte, como forma de socialização e produção criativa.

Nador alia a tradição da pintura a um exercício colaborativo e conceitual e deseja mostrar que em um circuito de arte, dominado pelos valores do mercado, ainda há espaço para a produção de uma arte cujo sentido e valor real reflitam a experiência de diversas pessoas e não apenas de uma elite. Foram esses valores e a sensação de estar deslocada dentro do circuito da arte que levaram a artista a se mudar para a periferia da cidade, onde desenvolve seu trabalho juntamente com seus colaboradores.





WALL PAINTINGS

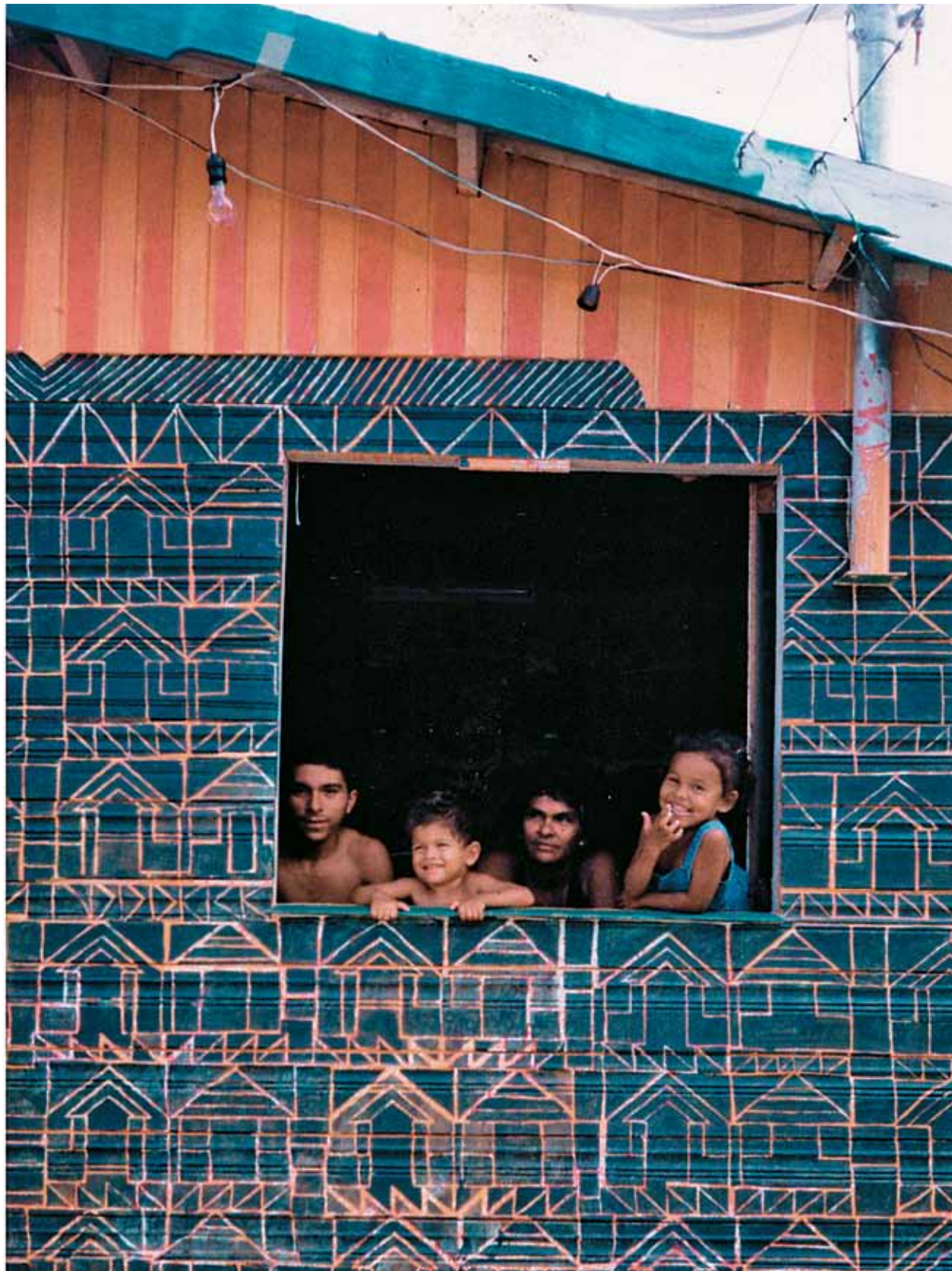
several cities, since 1996
MÔNICA NADOR

The work “Paredes Pinturas” [Wall Paintings] is derived from artist Mônica Nador’s master’s thesis. The research intends to incorporate residents of poor communities in a process of mural painting with the stenciling technique. In the public work, people are invited to paint the facade of their homes with decorative graphic patterns, adapted to the technique (the stenciling process uses a cut out template, printing the drawing onto the surface, allowing the paint to pass through the cut out, printing the drawing onto the surface and making reproductions possible). “Paredes Pinturas” has been going on since 1999 in several places and has had formats that go from mural painting to fabric to internal and external walls and partitions, among other surfaces.

The work motivated the artist to create JAMAC – Jardim Míriam Arte Clube (Jardim Míriam Art Club), in 2003, an association in the outskirts of the southern region of the city. In this space for

culture, geared towards the surrounding community, actions occur such as workshops, speeches, courses, film screenings, encounters for the discussion of philosophy and the political sciences, all promoted in partnership with professors, scholars and community leaders. The artist is able to generate great motivation among the population, based on the changing of the reality of the place and exploring the transformational power of art, as a form of socialization and creative production.

Nador combines the tradition of painting with the collaborative and conceptual exercise, and wishes to show that in an art circuit that is dominated by market values, there is still space for the production of an art whose real meaning and value reflects the experience of a variety of people and not only an elite group. These were the values, along with the sensation of being dislocated inside the art circuit, that led the artist to move to the outskirts, where he develops this project alongside his associates.



CRAS DO MICÉLIO

São Paulo, 2013

STEPHAN DOITSCHINOFF
doitschinoff.com

212

213

Pelas redes sociais, as pessoas são convidadas pelo artista a participar da performance/marcha realizada em São Paulo, nas ruas do bairro Pinheiros. Elas deveriam estar no lugar e no horário indicados, vestidas com trajes previamente sugeridos. O convite as leva a uma marcha, que se assemelha a uma procissão religiosa e é composta por participantes mascarados que carregam estandartes com a imagem da Jurema Preta, além de diversos adereços como bonecos gigantes, esculturas e ornamentos, em referência a elementos ligados ao Xamanismo e a compostos psicoativos.

A performance, que contou com a participação de Iggor Cavaleira, Laima Leyton e Elisa Gargiulo, traz ao espaço urbano da capital paulista um imaginário relacionado às propriedades psicoativas de plantas, fungos e extratos vegetais, cujo uso está ligado à práticas espirituais, medicinais e ritos de passagem de povos originários.

Cras significa “amanhã”, em Latim, e micélio é o nome que se dá ao conjunto de hifas de um fungo, uma alusão às plantas enteógenas (termo que quer dizer “manifestação interior do divino” e que faz referência às propriedades de alteração da consciência). Na performance, estandartes trazem estampado um cogumelo, um dos ícones das plantas de poder psicoativo.

O artista, que também tem um potente trabalho gráfico, inspira-se na lógica *hacker* para adentrar estruturas conservadoras, especialmente aquelas ligadas à igrejas e cortejos militares, inserindo mensagens subversivas nesses espaços. Partindo da subversão do imaginário e de uma estética religiosa, ele retira o conteúdo conservador e inclui ali outras mensagens, buscando aproximar-se das pessoas com o seu trabalho, uma vez que em nossa cultura as imagens cristãs, assim como as de raiz africana, têm uma força muito grande. No caso de “Cras do Micélio”, as intervenções carregam um conteúdo relacionado às plantas psicoativas e psicodélicas e trazem à tona reflexões sobre como o nosso sistema capitalista desconsidera o uso das plantas e sua relação com uma matriz espiritual.



Through social networks, people are invited by the artist to participate in this performance/march held in Sao Paulo, on the streets in the neighborhood of Pinheiros. They are to be in the set time and place, wearing previously suggested clothing. The invite takes them to a march, the appearance being similar to a religious procession, and is composed of masked participants who carry banners bearing the image of Jurema Preta, as well as a variety of ornaments like gigantic dolls, sculptures and decorations, in reference to elements linked with Shamanism and psychoactive composites.

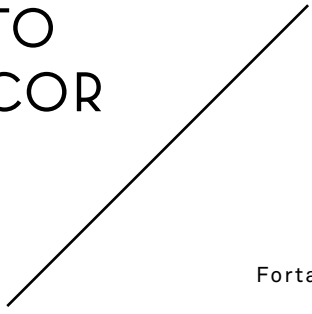
The performance, which included the participation of Iggor Cavaleira, Laima Leyton and Elisa Gargiulo, brings to the urban space of the capital of São Paulo something imaginary, relating to the psychoactive properties of plants, fungus and vegetable extracts, the uses of these being linked to spiritual and medicinal practices as well as the rites of passage of indigenous peoples.

Cras means “tomorrow” in Latin, and mycelium is the name given to the group of hyphae of a fungus, alluding to the entheogenic plants (term that means “interior manifestation of the divine”) and which makes reference to the referencing their consciousness-altering properties). In the performance, banners bear the image of the mushroom, one of the icons of the psychoactive power of plants.

The artist, who also has done potent graphic works of his own, finds inspiration in hacker logic to get into conservative structures, especially those affiliated with churches and military parades, inserting subversive messages in these spaces. His starting point being the subversion of the imaginary and of the religious aesthetic, he removes the conservative content and puts other messages in its place, seeking to get closer to people with his work, since in our culture the Christian images, as well as those with African roots, have great power. In the case of Cras of Mycelium, the manifestations carry within themselves a content related to psychoactive and psychedelic plants, and bring reflections to the surface about how our capitalist system disregards the use of plants in relationship to a spiritual template.



PROJETO CICLOCOR



Fortaleza, 2011

ACIDUM

<http://grupoacidum.art.br/>

216

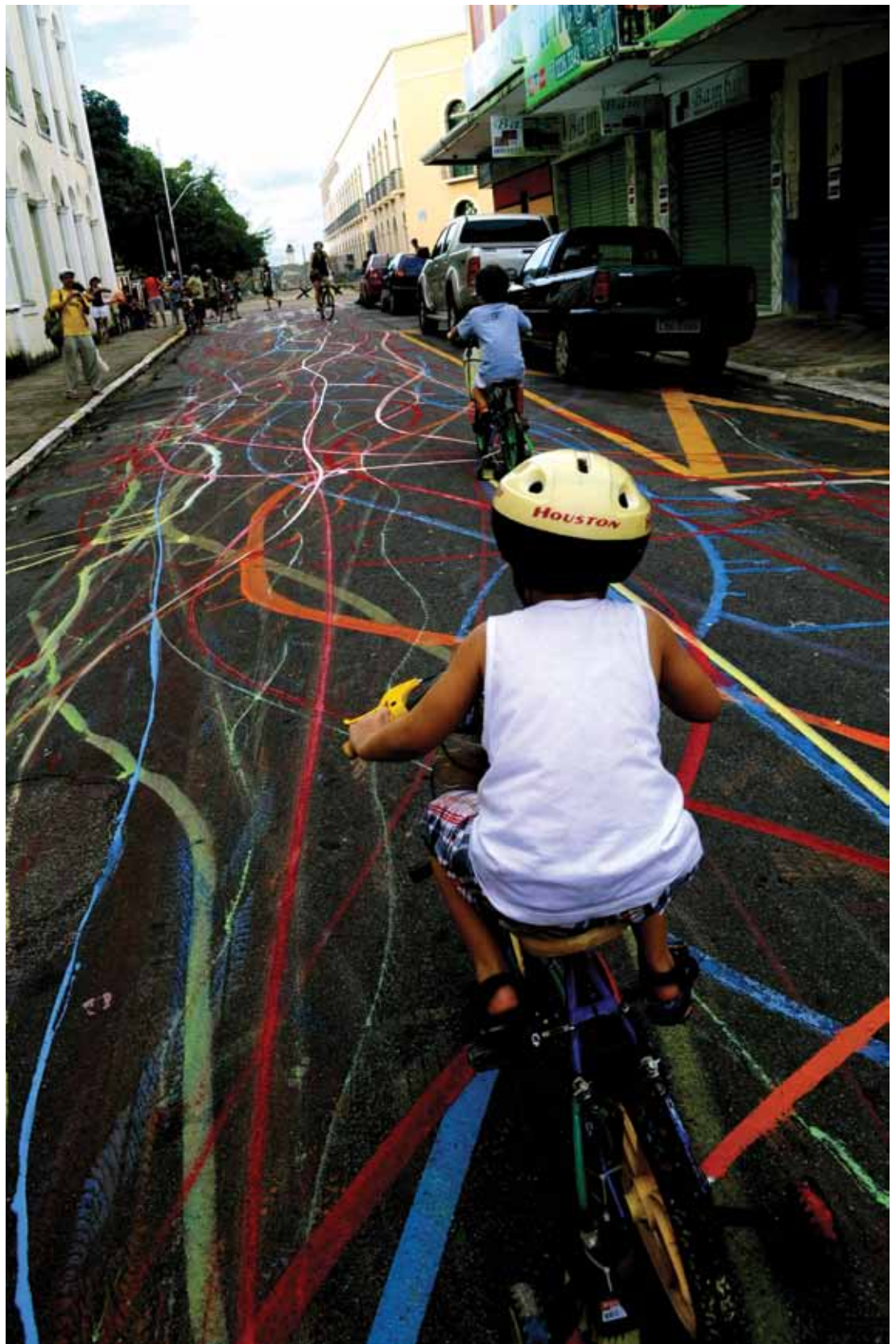
217

Com um sistema simples, desenvolvido com garrafas pet, mangueiras, trinchas, fita adesiva e outros materiais, acoplados a bicicletas, o projeto “CicloCor”, uma das iniciativas do Acidum, foi uma intervenção realizada em 2011, na cidade de Fortaleza, durante o Salão de Abril, importante evento de arte do Brasil. Durante a ação, produzida como uma espécie de *flashmob*, as pessoas eram convidadas a pedalar pela cidade com o dispositivo na bicicleta e a produzir, com tinta, traços que iam ocupando toda a rua.

As linhas criadas pelas diversas bicicletas vão se sobrepondo e criando um emaranhado colorido pelo chão. Os ciclistas vão sendo guiados pelos rastros que a tinta

deixa no piso, produzindo assim um itinerário orgânico. Na ação, um desenho único e fluido vai sendo criado na medida em que as pessoas se movimentam.

Em seus projetos, o Acidum promove um diálogo com os espaços urbanos da cidade, a partir das diferentes interferências que lotam os muros e as ruas das áreas urbanas. O coletivo, sediado em Fortaleza, é composto atualmente por Robézio Marqs e Tereza Dequinta. Em seu trabalho, a dupla pesquisa e desenvolve projetos artísticos nos mais variados suportes, como intervenções urbanas, cartazes (lambe-lambe), grafite, *stickers*, fotografia e pintura, projetos audiovisuais, livro de artista e tatuagens.



With a simple system developed with plastic soda bottles, hoses, paint brushes, adhesive tape and other materials, coupled with bicycles, the project Ciclocolor, one of Acidum's initiatives, was a public artwork that took place in 2011 in the city of Fortaleza, during the Salão de Abril, an important art event in Brazil. During the action, happening as a kind of flash mob, people were invited to pedal around the city with the mechanism on the bicycle and create paint strokes that went on to occupy the entire street.

The paint strokes created by the variety of bicycles layered themselves on all over each other, creating an entanglement of color on the ground. The cyclists are guided

on by the trails that the paint leaves on the pavement, and in this way produce an organic itinerary. In the action, a single and fluid drawing continues to be created as the people move themselves around.

In its projects, Acidum promotes a dialogue with the city's urban spaces, starting with the variety of public art that covers the walls and streets of urban areas. The collective, based in Fortaleza, is currently composed of artists Robézio Marqs and Tereza Dequinta. In their work, the duo research and develop artistic projects with the widest variety of media, such as public art works, posters (lambe-lambe), graffiti, stickers, photography, painting, audiovisual projects, artist books and tattoos.



EU ♥ CAMELÔ

Rio de Janeiro, 2010

OPAVIVARÁ

www.opavivara.com.br

220

221

O Opavivará! é um coletivo de arte que iniciou suas atividades em 2005, no Rio de Janeiro. Tem como projeto realizar “experiências poéticas coletivas interativas”. Suas obras, sempre voltadas para o espaço público, buscam criar situações nas quais os espectadores são convidados a participar das ações do coletivo. Em “Almoço Coletivo” (2013), o grupo realizou um almoço em uma praça pública e, em “Self-service Pajé” (2012), os artistas disponibilizaram dezenas de ervas para que as pessoas fizessem seus chás.

O grupo também criou a “Espreguiçadeira multi” (2010), uma cadeira de praia coletiva que pode ser levada a vários lugares. A proposta poética desse projeto não está apenas na construção estética das cadeiras, mas na convivência que o uso delas pode gerar. Por ser um elemento ligado ao relaxamento e ao descanso, a espreguiçadeira pode mudar a forma como as pessoas se comportam nos espaços públicos, nas ruas e nas praças da cidade.

A cultura carioca e as questões políticas cotidianas presentes na cidade do Rio de Janeiro estão fortemente impressas nas ações do coletivo. A cidade, sede da Copa do Mundo 2014 e das Olimpíadas de 2016, tem sido um dos principais alvos, no Brasil, da especulação imobiliária e da gentrificação. Da mesma forma, o Rio é uma das capitais brasileiras em que houve uma forte e violenta repressão às manifestações populares.

Esse contexto da cidade é abordado em obras como “Eu amo camelô” (2010), uma série de cartões postais com imagens de vendedores ambulantes – profissionais que têm sido sistematicamente expulsos dos espaços públicos, em nome da “limpeza urbana” e da “saúde pública”, abrindo espaço para empresas multinacionais que vão, aos poucos, substituindo processos tradicionais e populares. O trabalho é apresentado em uma instalação na qual o coletivo reproduz o ambiente da praia na galeria, com cadeiras típicas, areia, o mate e a sonoridade dos camelôs. Além disso, é montada uma banquinha na qual os postais ficam à venda e o dinheiro é devolvido para os ambulantes.





Opavivará! is an art collective that began its activities in 2005, in Rio de Janeiro. It has the objective of holding “poetic and collective interactive experiences”. Its works, always geared towards the public space, seek to create situations in which the spectators are invited to participate in the collective’s actions. In “Almoço Coletivo” [Group Lunch] (2013), the group held a lunch in a public square and in “Self-service Pajé” [Self-service Shaman] (2012), the artists provided dozens of herbs so that people could make tea for themselves.

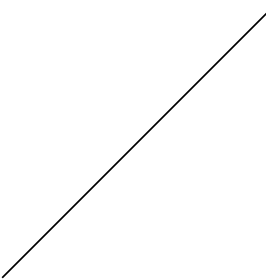
The group also created “Espreguiçadeira multi” [Multi beach chair] (2010), a collective beach chair that can be taken to a variety of places. The poetic proposal of this project is not only in the aesthetic construct of the chairs, but also the coexistence that the use of these can generate. In being an element linked to relaxation and rest, the beach chair can change the way with which people behave in public spaces, in the streets and parks of the city.

The culture of Rio de Janeiro and the day to day political issues present in the city are strongly emblazoned upon the collective’s actions. The city, headquarters for the 2014 World Cup and the Olympics of 2016, has been one of the main targets, in Brazil, of real estate speculation and gentrification. In the same way, Rio is one of the Brazilian capitals in which there was a strong and violent repression of grassroots protests.

This context of the city is approached in works such as “Eu amo camelô” [I love street merchants] (2010), a series of postcards with images of street vendors – professionals that have been systematically driven out of public spaces, in the name of urban cleansing” and “public health”, paving the way for multinational companies that go on to substitute traditional and popular processes, little by little. The work is presented in an installation in which the collective reproduces the beach environment in the gallery, with typical chairs, sand, iced tea and the sound of the street vendors. Aside from this, a little table is set up where the postcards are sold and the money is returned to the street merchants.

224

225



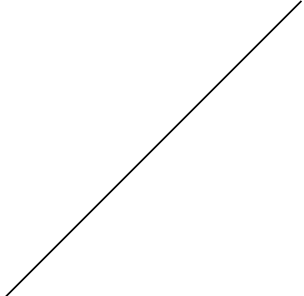
PERFORMATIVIDADE URBANA E VIOLÊNCIA ESPACIAL URBAN PERFORMATIVITY AND SPATIAL VIOLENCE

A arte é feita de reuniões arriscadas, caóticas de
signos e de formas. Hoje os artistas começam por
criar os espaços em cujo interior o encontro pode
acontecer. A Arte atual não apresenta mais o
resultado de um trabalho, ela é o trabalho
em si ou o trabalho futuro.

Nicolas Bourriaud

The art is made of risky, chaotic meetings of signs
and shapes. Nowadays artists begin to create
spaces within which the meeting can happen. The
current Art no longer presents the results of a job,
it is the work itself or the future work.

Nicolas Bourriaud



Uma vez, numa conversa entre amigos, uma pessoa disse que o trabalho do Grupo Empresa era violento. Na mesma hora, uma outra comentou: violento é o sistema! Fiquei pensando sobre isso, pois um vetor forte para os trabalhos de arte na cidade é justamente a violência. É quase impossível pensar em cidade (especialmente as grandes) sem pensar em violência. A presença dos crimes hediondos nas manchetes de jornais é rotineira e contribui para produzir o imaginário que cria a cultura do medo. Todavia, existe muito mais violência nas cidades do que aquela gerada pelos crimes (ou pela polícia), pois muito mais violento do que os “criminosos” ou a polícia é o próprio sistema de produção capitalista, que massifica a economia, a cultura e os sistemas de controle (o que não deixa de ser um crime).

Produzir uma cidade na qual as pessoas moradoras das periferias são impedidas de transitar pelos diferentes territórios, construir modelos de ocupação urbana massacrantes para a paisagem e para as pessoas, explorar de forma predatória a natureza – acabando com o ar e a água –, produzir uma cidade excludente: isso é violento. Uma vida baseada no trabalho, na falta de tempo, na lógica do consumo e da produtividade, na competição, na corrupção... tudo isso é muito violento. Há ainda a perversidade da naturalização. E não podemos esquecer que a violência simbólica produz as outras formas de violência.

Esse forte traço das cidades também está impresso em diversas obras de arte que acontecem nos espaços públicos. Às vezes, as obras de arte podem não falar desse assunto diretamente, mas o abordam por meio de processos simbólicos, mostrando suas diversas faces na cidade: a violência do mercado e do capitalismo, nas diversas formas de exploração dos corpos e mentes.

Dessa forma, as obras de arte que adentram as cidades se encontram com a natureza árida da vida urbana, chegando também às periferias. Lugares renegados pela cultura dominante e sem valor dentro da lógica do mercado capitalista, mas cheias de matéria poética e possibilidades de encontros e expressão.

Alguns desses artistas buscam criar contrapontos, utilizando uma mensagem inversa. Com uma linguagem contrária à violência – e com amor e atenção –, executam suas obras em contato com os processos urbanos e colocam seus corpos em contato direto com a realidade. Para isso, é necessário se inserir e produzir grandes ou pequenas intervenções, que apontam para a invisibilidade de situações que marcam a vida nas cidades, mas não estão nas páginas dos jornais. Situações que marcam a vida no interior das cidades grandes e apontam para as desigualdades do mundo.

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano*,¹ chamou de “praticantes ordinários das cidades” aqueles sujeitos que experimentam a cidade “por dentro” ou “embaixo” – se referindo a uma vivência contrária à visão área

do mapa, vista pelos urbanistas. Ele mostra que há um conhecimento da espacialidade que é próprio desse tipo de praticante, um saber que é subjetivo, lúdico e amoroso. Que vem das práticas de se andar e se relacionar com a cidade a partir de uma “cegueira” que propicia uma experiência única, não mediada pelas representações, mas baseada somente na experiência.

Essa experiência abriria um canal para uma vivência mais completa e lúdica dos espaços, que foge das representações comuns dos territórios e abre possibilidades de encontros em outras atmosferas, que podem ser a base para o desenvolvimento de um trabalho de arte engajado na realidade dos lugares, das pessoas e das coisas.

Podemos pensar em algumas estratégias artísticas – ou práticas ordinárias da cidade – como modos de adentrar a cidade “por dentro”, ou por “baixo”, e produzir relações, para perturbar os processos neutralizados pela cotidianidade e as formas repetitivas de viver. Criando infiltrações no cotidiano e produzindo o que Paola Berenstein Jaques chamou de “corpografias urbanas”;² uma cartografia desenhada no corpo e com o corpo e que se dá no embate direto do corpo com a cidade: “Uma corpografia é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta”.

Por meio dessas “corpografias”, os artistas se acoplam a ferramentas capazes de criar situações que geram novas redes e linhas nos mapas fixos da cidade. Colocam seus corpos em situação de risco, no limite, muitas vezes, ampliando a força da presença dos espaços públicos nos corpos. Mostram o quanto somos fortes e o quanto somos frágeis diante de todas as violências causadas pelo capital.

Estabelecendo relações que buscam subverter lugares de visibilidade, dar visibilidade a lugares e situações “invisíveis”, os artistas perturbam uma certa ordem presente no espaço público e produzem performances, ações, ativismos que apontam para um universo rico e emaranhado de arte e vida, belo e feio, luta e resistência, força e fraqueza, sublime e mundano, rápido e lento...

1. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3.ed. Petropolis: Vozes, 1998

2. JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. In: *Revista Arquitextos* (edição 93/ano 08).< Site Vitruvius - www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 21/06/15.

Once, in a conversation among friends, someone said that the work of Grupo Empreza was violent. At the same time, someone else commented, the system is what's violent! I kept thinking about that, since a strong vector for the works of art in the city is just that, violence. It's almost impossible to think about cities (especially the big ones) without thinking about violence. The presence of heinous crimes in the newspaper headlines is routine, and contributes to produce an imagination that creates a culture of fear. However, much more violence exists in the cities than that which is caused by the crimes (or by the police), since much more violent than the "criminals" or the police is the system of capitalist production itself, promoting a mass economy, culture and control systems (which is a crime, nonetheless).

To create a city in which the people who reside in the outskirts are impeded from transiting among the different territories, constructing models of urban occupation that massacre the landscape for the people, exploit nature in a predatory way – using up the air and water – , making a city that excludes, that is violent. A life based on work, on a lack of time, on consumer logic and on productivity, on competition, on corruption... this is all very violent. There's even the perverseness of naturalization. Also, we can not forget that the symbolic violence produces the other forms of violence.

This strong feature of the cities is also imprinted upon the variety of artworks that take place in the public spaces. Sometimes, the artworks may not speak of this matter directly, yet deal with it through symbolic processes, showing the diverse facets of the city: the violence of the market and of capitalism, in the diverse ways of exploiting bodies and minds.

In this way, the artworks that enter the cities find themselves with the arid nature of urban life, also reaching the outskirts. Places that are rejected by the dominant culture and of no value in the logic of the capitalist market, yet full of poetic material and possibilities of encounters and expression.

Some of these artists seek to create counterpoints, utilizing an inverse message. With a language that counters violence – and with love and attention –, they execute their works in contact with the urban processes and put their bodies in direct contact with reality. For this, it is necessary to insert oneself and create big or small interventions, that point to the invisibility of situations that mark life in the cities, but that are not in the pages of the newspapers. Situations that mark life in the inner cities and point to the inequalities of the world.

Michel de Certeau, in his book *The invention of daily life*¹, called "ordinary practitioners of the cities" those subjects that experience the city "from the inside" or "underneath" – referring to a life experience contrary to the viewing of the map in terms of area, as seen by urbanists. He shows how there is knowledge of the spatiality that is inherent to this type of practitioner, a playful and loving

knowledge. Something that comes from the practices of walking and relating with the city based on a “blindness” that provides a unique experience, not mediated by representations, but based only on the experience.

This experience would open a channel for a more complete and playful experience of the spaces, that flees from the common representations of the territories and opens possibilities for encounters in other atmospheres, one that can be the basis for the development of an artwork that is engaged in the reality of the places, of the people and of the things.

We can think of some artistic strategies – or ordinary practices of the city – as ways of entering the city “from the inside” or “underneath”, and create relationships, to perturb the processes neutralized by the daily grind and the repetitive ways of living. Creating infiltrations in daily life and creating what Paola Berenstein Jaques called “corpografias urbanas”² (“urban bodygraphs”), a cartograph drawn on the body and with a body and that happens in the direct clash of the body with the city: “A bodygraph is a type of cartograph that is made by and on the body, in other words, the urban memory inscribed on the body, the register of one’s experience of the city, a sort of urban script, of one’s own lived city, that becomes inscribed yet also configures the body of the person who experiences it”.

Through these “bodygraphs”, the artists couple themselves with the tools capable of creating situations that generate new networks and lines on the fixed maps of the city. They put their bodies in a situation of risk, often at the limit, expanding the force of the presence of the public spaces on/in their bodies. They show how we are strong and how we are fragile, facing all the acts of violence caused by the capital.

Establishing relationships that seek to subvert places of visibility, giving visibility to “invisible” places and situations, the artists perturb a certain order present in the public space and create performances, actions and acts of activism that point to a rich and entangled universe of art and life, beauty and ugliness, fight and resistance, strength and fragility, sublime and mundane, rapid and slow...

1. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3.ed. Petropolis:Vozes, 1998
2. JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. In: Revista Arquitectos (edição 93/ano 08).< Site Vitruvius - www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/08.093/165>. Accessed on: 21/06/15.

DIÁLOGO

RENATA MARQUEZ

230

231

David Harvey disse que o direito à cidade é também o direito de transformar as cidades de acordo com o que sonhamos e desejamos. Como você tem percebido os atuais movimentos pelo direito à cidade? Como percebe a presença da arte nesses movimentos? A arte pode colaborar com as ações políticas atuais?

Os movimentos atuais pelo direito à cidade são movimentos estéticos no sentido de que novos regimes de sensibilidade estão sendo criados e processados. Gosto de pensar a arte não exclusivamente como uma disciplina, mas como um estado prático de sensibilidade no qual podem atuar artistas e não artistas. E, no caso específico de uma possível arte-na-cidade, um estado no qual podem atuar artistas e cidadãos. Isso vai na direção oposta à romantização do artista e da própria arte, considerando que os movimentos por uma cidade melhor são laboratórios abertos e coletivos para novas sensibilidades compartilháveis.

Lembro-me de dois episódios. O primeiro, numa terça-feira de junho de 2013, na assembleia pública que aconteceu debaixo do viaduto de Santa Tereza, no centro de Belo Horizonte. Lá, após a assembleia de domingo ter decidido que grupos de trabalho temáticos iriam discutir as pautas de reivindicação a serem apresentadas ao governador – tais como direitos humanos, moradia, polícia, meio ambiente, educação, mobilidade... – acabei parando para ver a discussão do grupo de “intervenções artísticas”.

Desde o início das manifestações, eu vinha reparando na potência performática e imaginativa das manifestações como intervenções urbanas em larga escala. As manifestações eram totalmente espontâneas, construídas por “coletividades instantâneas” e performatizavam “utopias de proximidade” – termos comuns para as experiências de estética relacional caras à arte contemporânea. Elas traziam complexidade às coletividades e dilemas às políticas de proximidade (rico, pobre, direita, esquerda, médico, advogado, feirante, professor, aluno), escancarando as limitações da representação artística na prática da estética relacional (dentro das galerias).

Pensei na possível inadequação daquele agrupamento de artistas, único grupo “profissional” e “especializado”, uma vez que os outros grupos tinham formações interdisciplinares para discutir cada pauta definida na assembleia anterior. Por um lado, foi ótimo ver a discussão de dezenas de jovens artistas em torno da função social da arte, da aproximação entre arte e política, da necessária emergência sistemática da arte nas ruas e na revisão das políticas públicas. Mas os repertórios apresentados como propostas artísticas pareciam não se encaixar nas aspirações do grupo. Performers, capoeiristas, palhaços, atrizes, desenhistas, músicos e pichadores queriam dar a sua contribuição.

Um dos artistas revelou que o pai era policial integrante da tropa de choque e que havia perguntado ao filho: onde estavam os artistas da cidade na hora do confronto, para substituir os “vândalos”? Pairava a pergunta: o que o pai policial esperava dos artistas? Propostas inteligentes, pacíficas, simbólicas, imaginativas, de diálogo audiovisual? E o que os artistas

esperavam performatizar no confronto? As mesmas ações que fariam num dia comum, com uma audiência costumeira? Ou talvez um “vandalismo artístico”? Uns poucos defendiam que naquele momento a única atuação possível seria a de confrontar a polícia e defender as vítimas (como cidadãos), prevendo sobretudo o confronto violento. Outros queriam chegar numa proposta de “intervenção artística” e simbólica em faixas, performances, fantasias e pequenas ações e ocupações. O que fazer? Um dilema.

Minha vontade era de espalhar aqueles jovens artistas nos demais grupos temáticos, diluir a arte nas discussões urgentes, promover trocas pragmáticas de sensibilidade não especializada naquele laboratório coletivo.

Paralelamente, a alguns metros dali, podíamos ver algumas imagens espertas coladas em paredes estratégicas da cidade por artistas-cidadãos, como os lambe-lambes de Kenny Mendes e de Pierre Fonseca.

O segundo episódio que gostaria de comentar ocorreu bem antes das “jornadas de junho”. Algumas iniciativas artísticas instigadoras de ações coletivas chegaram perto de se transformar em políticas públicas, o que seria maravilhoso para a cidade: cito aqui os “Lotes vagos” de Louise Ganz e Breno Silva. Em 2005, o então prefeito Pimentel convidou a dupla ao seu gabinete para conversar sobre os “Lotes Vagos”. Os artistas apresentaram o projeto e propuseram como viabilidade técnica a redução de IPTU para quem emprestasse o terreno para uso público temporário. A conversa não avançou, mas alcançou apoio prático da Prefeitura na limpeza dos lotes usados por Breno e Louise.

Em 2008, o projeto foi de novo foco de interesse, dessa vez em Fortaleza. A Secretaria de Cultura e um vereador se mostraram animados para discutir a proposta, que também não avançou. Se falta imaginário na política, esses encontros eram mais que reuniões costumeiras: eram ensaios potenciais para novas sensibilidades compartilháveis.

O desenho urbano é construído de forma rígida e define o comportamento dos nossos corpos em relação aos espaços da cidade. Você já percebeu como o *grid* urbano é fechado? Endurecido? Ruas para os carros, calçadas para caminhar, bancos duros de concreto... Percebo que muitas ações artísticas na cidade buscam romper com esse uso pré-determinado dos espaços, propondo outras formas de ocupação e movimento. Na sua opinião, o que busca o artista quando se coloca – com sua obra – nos espaços públicos da cidade? Pois, apesar de sermos apaixonados pela cidade (e pela arte na cidade), não podemos deixar de perceber o quanto ela é violenta e o quanto naturalizamos isso. Não estou falando apenas de violência física (policial), mas também da violência simbólica dos espaços e dos territórios e da violência disfarçada por detrás dos processos culturais. Essas questões marcam uma série de projetos artísticos nos espaços da cidade, que produzem denúncias, ou criam outros imaginários. Você acha que seria ingênuo imaginar uma cidade sem violência? Ou ela faz parte da construção do processo urbano? Acho que não buscamos uma cidade sem conflito, o que seria diferente. Como você percebe essa relação entre arte e violência na cidade?

O desenho urbano é baseado numa ideia de modernidade na qual não há espaço para natureza (dominada de vez), arte (contrafluxo) ou antropologia (humanismo democrático, como dizia Lévi-Strauss). Vemos nos jornais que imperam a economia e o direito – ou uma economização e um legalismo práticos – que tentam homogeneizar as diferenças, aplainar os desejos e justificar os traços proibitivos da violência cotidiana. De fato, a violência tem muitas faces e a exclusão, em todas as escalas e ambiências, é uma das mais perversas.

Mas não acredito que o desenho urbano defina o nosso comportamento, senão já teríamos sido exterminados por ele. Sempre houve e haverá o descontrole, a apropriação, o desentendimento, a soberania do homem sobre o objeto – prerrogativas do “espaço vivido”. Henri Lefebvre chama o espaço imóvel do desenho urbano de “espaço concebido”. Mas bem sabe que, na produção do espaço, a prática espacial é o “espaço percebido”, mediador entre a ordem distante do desenho e a ordem próxima da experiência cotidiana.

Esse campo da prática espacial é onde a arte frequentemente atua, junto às demais práticas do “espaço percebido” – trabalhando no âmago da noção de percepção urbana. Até que ponto somos capazes de “olhar no olho do outro” (citando o belo texto da Maria Rita Kehl)? Lidar com a alteridade, o estranhamento, a transformação do cotidiano? Essas perguntas importantes se apresentam, simultaneamente, aos espectadores da cidade (nós) e aos artistas da cidade (nós?).

Propor novos usos, conhecer lugares, romper com barreiras do território, cruzar as fronteiras, tensionar as relações de convívio... são proposições de sujeitos inquietos com a situação do meio urbano. Quando os artistas se apropriam de lugares de uso comum como laboratórios de experimentação artística, podemos dizer que existe aí um exercício de liberdade?

Os artistas se utilizam de várias formas de se apropriar, experienciar e representar os espaços das cidades. Uma delas é a deriva: ato simples (caminhar) mas que transforma a relação que temos com as cidades, pois podemos vivenciar a cidade “por dentro”, criando cartografias novas, com o nosso corpo e no nosso corpo. Muitos artistas relatam ainda que sentem um prazer enorme na medida em que adentram o tecido urbano em busca de lugares desconhecidos, abandonados ou ermos. Essa “outra cartografia”, criada pelos artistas, pode ajudar as pessoas a entender e se relacionar melhor com os espaços da cidade?

“Lugares de uso comum” trazem o desafio da arte dita “pública”. Liberdade para quem? Com quem? Uso para quem, com quem? Já é clássica a discussão dos anos de 1980 sobre a complexidade de se trabalhar na esfera pública, onde atuam diversas forças e desejos (vide Richard Serra)¹. Mas será que, para além de termos consensualmente descartado o monumento (impossível de consenso), evoluímos nas ideias de “intervenção”, “ação” e “experimentação” artísticas? Estamos de fato autorizados a chamar a cidade de nosso “laboratório”?

Se, por um lado, me incomoda o imaginário paradigmático do distanciamento do cientista e do convívio instrumental com os seus ratinhos brancos, por outro, me agrada a ideia de “outras cartografias”, pois é uma transversalidade política e epistemológica criada entre a arte e a ciência (ou a geografia, se preferirmos). Elas são importantes porque são contracartografias, pensando contra o lugar de poder hegemônico dos mapas oficiais. É produção de conhecimento sobre o mundo que deve ser disponibilizada, compartilhada e usufruída da forma mais aberta possível.

Lembro-me de Frederico Morais escrevendo em 1980: “eu me considero uma espécie de caixeiro-viajante da arte, um camêlo da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, se necessário oferecê-la

1. Em 1981, o artista norte-americano Richard Serra instalou na Federal Plaza, em Nova York, por encomenda do Programa Art-in-Architecture, a obra Titled Arc. Tratava-se de uma grande placa de aço curva que tomava grande extensão daquele espaço, interferindo no percurso e na percepção habituais dos seus frequentadores. A obra suscitou enorme polêmica pública e, sob processo judicial, foi retirada do local em 1989. Administradores públicos e transeuntes reclamavam que a obra interferia no espaço, atrapalhando o seu uso; por outro lado, o artista e seus defensores afirmavam que a obra havia sido concebida especificamente para aquele lugar, tornando-se parte integrante dele, e que “remover a obra era destruir a obra”. Com esse debate, ficou explícito que a “especificidade da obra” dizia respeito não a aspectos formais e materiais, mas às dinâmicas da esfera pública (condições sociais e políticas) constituintes do espaço em questão.

de graça” – justamente para detonar a capacidade de imaginação... Claro que a arte pode ser, como disse Mário Pedrosa, “um exercício experimental de liberdade” ou, como pensava Claude Lévi-Strauss, uma reserva de “pensamento selvagem” na metrópole. Há um potencial político aí, sem dúvida. Mas a arte apenas pode ser um exercício de liberdade ao fugir da repetição perversa do “pensamento domesticado”. Acredito que, mais do que uma redenção, a arte é sobretudo uma atividade arriscada.

No encontro com a cidade “por dentro” a dinâmica do processo criativo se transforma. Não é mais o artista em seu ateliê sozinho trabalhando, mas em contato com uma rede fértil e dinâmica de movimentos e pessoas. Na sua experiência, como você observa o funcionamento do processo criativo dos artistas que você acompanha, ou estuda, nessas diversas e diferenciadas formas de fazer arte em contextos sociais?

No meu entendimento e no meu mapa de interesse de pesquisa, os processos criativos mais relevantes hoje são aqueles que empregam a arte como uma prática de fronteira. Eles tensionam o papel do artista, o objeto da exposição, o público da arte, a forma de disseminação, o lugar do debate. Para isso, esses processos têm que compreender o que se passa no mundo. Trata-se de artistas-pesquisadores que se inserem de modo orgânico em processos instalados no mundo.

A curadoria tal qual experimentada por mim é uma plataforma de pesquisa fantástica, que me permite estar próxima dos processos de trabalho dos artistas em situações específicas, discutindo, aprendendo, propondo e aceitando desafios mútuos. Tive a oportunidade de acompanhar, em medidas variadas (participando de conversas ou acompanhando o artista, também em campo), os processos de trabalho de Mônica Nador, Ines Linke e Louise Ganz e Sara Lambranco; de Daniel Carneiro e Graziela Kunsch; de Ricardo Basbaum; e de Paulo Nazareth e um grupo de cineastas Maxakali. Organizo esses artistas em quatro grupos, por guardarem certas semelhanças. Respectivamente: Mônica, Ines, Louise e Sara trabalharam em comunidades de Belo Horizonte (Vila Aeroporto e, no caso de Sara, Favela da Serra); Daniel e Graziela atuaram nas ocupações, mutirões e movimentos sociais em Belo Horizonte e São Paulo,

respectivamente; Ricardo constrói redes virtuais para apropriações reais; e Paulo e os Maxakali tiveram uma atuação cartográfica no sentido das contra cartografias, como já mencionamos.

Como funcionam os seus processos de criação? São processos co-criativos. Não há controle ou previsibilidade, trata-se de uma ação que se abre para deixar o mundo acomodar-se nela, contradizê-la, ampliá-la, constitui-la. Às vezes há, no processo criativo, o desenvolvimento de uma verdadeira metodologia de trabalho – contaminação de outros campos do conhecimento, como a etnografia ou a pedagogia –, o que de maneira alguma é uma contradição com relação ao estatuto da criação. É o caso de Mônica e o projeto “Paredes Pinturas” ou de Ricardo e o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”

Outras vezes o processo é baseado numa rede de relações locais que envolvem várias especialidades e saberes, como atuam geralmente Ines e Louise e como atuou Sara em “O peso de uma casa”. Em casos de conflito, trata-se de um processo criativo baseado no ato de testemunhar e atuar nos modos políticos de criar visibilidades e expectativas (Daniel e Graziela). Por último, nessa pequena amostragem, temos a criação como um traço cartográfico de uma viagem ou itinerância que é um vetor aberto, uma linha-mestra para uma série de acontecimentos, descobertas e novas narrativas históricas que daí advêm. Penso em “Árvore do esquecimento”, de Paulo Nazareth, e no filme “Cosmopista Maxakali-Pataxó”, do Projeto Convivência e Ancestralidade no Território Tikmun'un Maxakali.

Links:

<http://lotevago.blogspot.com.br>

<https://jamacarteclube.wordpress.com/tag/paredes-pinturas>

<http://www.nbp.pro.br>

<https://vimeo.com/82012008>

<https://www.youtube.com/watch?v=e26AJhLkLF8>

<http://doclin-tikmuun.blogspot.com.br/>

Renata Marquez é professora da Escola de Arquitetura e Design/UFGM. É graduada em Arquitetura e Artes Plásticas, doutora em Geografia e atualmente pós-doutoranda em Antropologia/UFRJ. Foi curadora das exposições do Projeto Arte Contemporânea no Museu da Pampulha, entre 2011 e 2012, e da exposição Escavar o Futuro, no Palácio das Artes, entre 2013 e 2014. É editora da revista Piseagrama. www.geografiaportatil.org

DIALOGUE

RENATA MARQUEZ

236

237

According to David Harvey, the right to the city is also the right to transform the city in accordance to what we dream and desire. How do you perceive the current movements for the right to the city? How do you notice the presence of art in these movements? Can art collaborate with modern political actions?

Modern movements for the right to the city are aesthetical movements in the sense that new sensibility systems are being created and processed. I like to think about art not exclusively as a discipline, but as a practical state of sensibility in which artists and non-artists can act. And in the specific case of a potential “art in the city”, a state in which artists and citizens can act. This goes on the opposite direction of the romanticization of the artist and art itself, considering the movements for a better city are open and collective laboratories for new shareable sensibilities.

Two episodes come to mind. The first one occurred on a Tuesday in June, 2013, during a public meeting held under the viaduct of Santa Tereza, in the center of Belo Horizonte. After it was decided in the Sunday meeting that groups in charge of thematic works would discuss the list of claims to be presented to the governor – involving topics such as human rights, habitation, the police, the environment, education and travel – I decided to check on the discussion of the group in charge of “artistic interventions”.

Since the beginning of the rallies, I have noticed the imaginative and performative capacity of protests as large-scale urban interventions. The rallies were entirely spontaneous, built by “instant communities”, and performed “utopias of proximity” — common terms for the experiences of relational aesthetics, which possess great value to modern art. They brought complexity to communities and quandaries to proximity politics (the rich, the poor, right-wing, left-wing, doctors, lawyers, merchants, teachers, students), making greatly evident the limitations of artistic representation in the practice of relational aesthetics (inside galleries).

I thought about the potential inadequacy of that grouping of artists, the only “professional” and “specialized” group, since those in the other groups had interdisciplinary formations to discuss each of the issues defined during the previous meeting. On the one hand, it was great to see dozens of young artists discussing about the social function of art, the closeness between art and politics, on the necessity of the systematic emergence of art in the streets, and the revision of public policies. However, the repertoires presented as artistic proposals did not seem to fit the group’s aspirations. Performers, capoeira fighters, clowns, actors, cartoonists, musicians and graffiti artists all wanted to give their contribution.

One of the artists brought to light that his father was a member of the riot police, and he once asked his son: where were the city’s artists when a confrontation took place, to keep “actual hooligans” away? This brought another question: what did the father, the policeman, expect from the artists? Proposals of an intelligent, peaceful, symbolic, imaginative nature, involving audiovisual dialogue? And what did artists

expect to perform in case of a confrontation? The same actions they would take in a regular day, with the usual audience? Or maybe some sort of “artistic vandalism”? A few defended the position that, in such a situation, the only possible action would be to confront the police and protect any victims (like citizens), expecting above all a violent confrontation. Others wanted to reach a proposal of an “artistic intervention” of a symbolic nature, making use of banners, performances, costumes, and small actions and occupations. What could be done? It was a dilemma.

At the time, I wished I could spread out those young artists among the other thematic groups, diluting more art to those urgent discussions and promoting pragmatic exchanges of unspecialized sensibility in that collective laboratory.

At the same time, not far from that area, we could see some well-composed images placed over strategic walls in the city by citizen artists, like the *lambe-lambes* by Kenny Mendes and Pierre Fonseca.

The second episode I would like to comment about happened a fair amount of time before the “journeys of June”. Some artistic initiatives for the instigation of collective actions were close to becoming public policies, which would be wonderful to the city. One of them were the “*Lotes vagos*” (“Vacant lots”), by Louise Ganz and Breno Silva. In 2005, the acting mayor of Belo Horizonte invited the two of them to his office to talk about “*Lotes vagos*”. The artists presented the project, and proposed it as a technical practicality for the reduction of the property tax for those who lent their terrain for temporary public usage. The talks did not advance, but they achieved a practical support from the municipality through the cleaning of the lots used by Breno and Louise.

In 2008, there was once again interest in the project, this time in the city of Fortaleza. The Department of Culture and a councillor had shown great interest in discussing the proposal, although it did not advance much further this time, either. If there is a lack of imaginary in politics, these encounters were more than routine meetings: they were potential rehearsals for new shareable sensibilities.

The urban design is built rigidly, and defines the behavior of our bodies in relation to the spaces in the city. Have you noticed how enclosed the urban grid is? How hardened? Roads for cars, sidewalks for pedestrians, banks of solid concrete... I can notice that many artistic actions in the city attempt to break away from this predetermined usage of spaces, proposing different ways to occupy and move. In your opinion, what does the artist seek when they put themselves – alongside their work – in the city's public spaces? Since, although we may love the city (and the art in the city), we can't ignore how violent it can be, and how natural this can become to us. I am not referring exclusively to physical violence (such as police brutality), but also to the symbolic violence in spaces and territories, and the violence disguised behind cultural processes. These questions mark a series of artistic projects in spaces in the city, which produce denouncements, or create other imaginaries. Do you think it is naïve to imagine a city without violence? Or is the violence a part of what builds the urban process? I don't think we seek a city without conflict, which would be something different. How do you perceive this relationship between art and violence in the city?

The urban design is based on an idea of modernity in which there is no room for nature (absolutely dominated), art (counter-flow) or anthropology (democratic humanism, as told by Lévi-Strauss). We can see in newspapers that this is the rule of economy and law – or alternatively, of practical conservation and legalism – which tries to homogenize what is different, to flatten desires, and to justify the prohibitive traits of everyday violence. In fact, the concept of violence has many facets – and exclusion, in all of its dimensions and ambiances, is one of the most perverse.

But I do not believe that the urban design defines our behavior – otherwise, it would have already exterminated us. The loss of control, appropriations, misunderstandings and the sovereignty of Man over objects – prerogatives of the “experiential space” – have always existed, and always will exist. Henri Lefebvre refers to the immobile space of the urban design as the “conceived space”. But we are also well aware that, in the production of space, the spatial practice is the “perceived space”, which mediates between the distant order of the design and the immediate order of daily life experiences.

The field of spatial practice is where art frequently acts, alongside all the other practices of the “perceived space” – working at the core of the idea of urban perception. To what extent are we able to “look at the eyes of the other” (quoting Maria Rita Kehl's beautiful prose)? To deal with otherness, distrust, and the transformation of one's daily life? These important questions present themselves, simultaneously, to the audience in the city (us) and the artists in the city (us?).

Proposing new uses, meeting new places, breaking territorial barriers, crossing boundaries, tightening interactions and relationships... those are proposals of individuals concerned with the situation of the urban environment. When artists appropriate areas of common usage and use them as artistic experimentation laboratories, can we say that this is an exercise in freedom?

Artists utilize many ways to appropriate, experience and represent the spaces in the cities. One of them is known as “wandering”: it involves a simple act (walking), yet it transforms the relationship we have with the cities, since it allows us to live the city “from the inside”, creating new maps with our body, and within our body. Many artists have recounted the incredible pleasure they feel as they go further into the urban fabric in search of unknown, abandoned or remote places. Could this “new map” created by artists be able to help people have a better understanding and relationship with the spaces in the city?

“Areas of common usage” bring to light the challenges of allegedly “public” art. To whom does this freedom refer to? With whom? Who is it used for, and with who? There was a famous debate during the 80’s regarding the complexity of the work within the public sphere, where a diversity of forces and desires are acting simultaneously (see Richard Serra). But is it possible, beyond our consensual disposal of the monument (of impossible unanimity), for us to have evolved within the ideas of artistic “intervention”, “action” and “experimentation”? Are we in fact authorized to call the city our “laboratory”?

Although the paradigmatic imaginary of the detachment of a scientist and their instrumental interaction with their guinea pigs may bother me, at the same time I am pleased by the idea of “new maps”, since it is an epistemological and political cross-disciplinarity created between art and science (or geography, if we so prefer). They are important because they are counter-cartographies, a thought contrary to the place of hegemonic power presented in official maps. It is a production of knowledge about the world, one which should be made available, shared, and enjoyed in the most open way as possible.

This reminds me of something Frederico Moraes wrote in 1980: “I consider myself some sort of travelling merchant of art, always willing to sell it for the lowest price,

1. In 1981, the American artist Richard Serra installed his work *Tilted Arc* on the Foley Federal Plaza, New York, as commissioned by the program *Art-in-Architecture*. It was a large, curved steel plate which occupied a large extension of that area, interfering with the usual path and perceptions of its attendants. The work stirred great public controversy, and under legal action, was removed from the area in 1989. Public officials and bystanders complained that the work was a cause of problems in the area, hampering its utilization; on the other hand, the artist and its defenders claimed that the work had been conceived specifically for that place, becoming one of its integral parts, and that “to remove the work would be the same as destroying it”. This debate made it clear that the “specificity of the work” referred not to formal or material aspects, but to the dynamics of the public sphere (social and political conditions) which composed that place.

even offering it for no expense if necessary.” – something done precisely to trigger the capacity for imagination... but of course art can be, as told by Mário Pedrosa, “an experimental exercise in freedom”, or as Claude Lévi-Strauss used to think, a reserve of “wild thought” in the metropolis. There is no doubt that this possess a political potential. But art can only be an exercise in freedom when it distances itself from the perverse repetition of “domesticated thought”. I believe that, more than a redemption, art is above all a risky activity.

Through the meeting with the city “from the inside”, the dynamics of the creative process are changed. We don’t see the artist working alone in their studio, but in contact with a dynamic and fertile network of movements and people. In your experience, how do you observe the workings of the creative process of the artists you follow, or study, in this diversity of ways to make art in social contexts?

As I understand, and within my map of research interests, the most relevant creative processes today are those which employ art as a boundary exercise. They tighten the role of the artist, the object in exhibit, the audience of the work, the method of delivery, the place of debate. For all of this, these processes need to comprehend what happens around the world. This is about artist-researchers inserting themselves organically into processes installed all over the world.

Curatorship, as I have experienced it, is a fantastic platform for research, one that allows me to stay close to working processes of artists in specific situations, discussing, learning, proposing and accepting mutual challenges. I had the opportunity of following, in varied extents (participating of talks or accompanying the artist, also in the field), the working processes of Mônica Nador, Ines Linke, Louise Ganz and Sara Lambranhó; of Daniel Carneiro and Graziela Kunsch; of Ricardo Basbaum; and of Paulo Nazareth and the cinematography group Maxakali. I organize these artists in four groups, based on a few shared similarities. Respectively: Mônica, Ines, Louise and Sara have worked in communities in Belo Horizonte (Vila Aeroporto and, in the case of Sara, Favela da Serra); Daniel and Graziela have acted in occupations, community projects and social movements

in Belo Horizonte and São Paulo, respectively; Ricardo sets virtual networks for solid appropriations; and Paulo and Maxakali had a cartographic actuation in the direction of counter-cartographies, which were previously mentioned.

How do your processes of creation work? They are co-creative processes. There is no control or predictability - it is an action which opens itself to let the world accommodate itself into it, allowing the world to contradict it, to expand it, to form it. At times, during the creative process, we have the development of a true working methodology - the influencing of other fields of knowledge, such as ethnography or pedagogy - which is in no way a contradiction regarding the statute of creation. That is case with Mônica and the project "Paredes Pinturas" ("Wall Paintings"), or Ricardo and the project "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" ("Would you like to participate in an artistic experience?")

There are other times when the process is based on a network of local relationships involving many specialties and fields of knowledge, which is the method generally used by Ines and Louise, and is how Sara worked with "O peso de uma casa" ("The weight of a house"). In situations of conflict, it is a creative process based on the act of witnessing and acting in political methods for the creation of visibilities and expectations (Daniel and Graziela). Lastly, within this small sampling, we have creation as a cartographic tracing of a travel or a roam, which works as an open vector, a master line for a sequence of related happenings, discoveries and new historical narrations. This brings to mind "Árvore do esquecimento" ("Tree of oblivion"), by Paulo Nazareth, and the film "Cosmopista Maxakali-Pataxó", by the project Convivência e Ancestralidade no Território Tikmun'un Maxakali.

Links:

<http://lotevago.blogspot.com.br>

<https://jamacarteclube.wordpress.com/tag/paredes-pinturas>

<http://www.nbp.pro.br>

<https://vimeo.com/82012008>

<https://www.youtube.com/watch?v=e26AJhlkLF8>

<http://doclin-tikmuun.blogspot.com.br/>

Renata Marquez is a professor at the Architecture and Design School at the UFMG. She is graduated in Architecture and Visual Arts, has a doctorate degree in Geography, and is currently working on her post-doctorate in Anthropology at the UFRJ. She was a curator of the exhibitions of the Projeto Arte Contemporânea at the Museu da Pampulha from 2011 to 2012, and of the exhibit Escavar o Futuro at the Palácio das Artes from 2013 to 2014. She is the editor of the magazine Piseagrama. (www.geografiaportatil.org)

GRAVATE MIL CATINODEZ SUA VEZ

São Paulo, 2014

GRUPO EMPREZA
www.grupoempreza.com

242

243

O Grupo Empreza tem investigado a performance e a intervenção urbana desde 2001 com obras que experimentam os limites do corpo em ações instigantes e cheias de simbolismo. Formam um dos grupos de performance mais coeso e transgressor do Brasil.

Vários artistas já passaram pela formação do GE, que atualmente é formado pelos membros-integrantes Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, Rava e Thiago Lemos. Seus integrantes estão no Centro-Oeste do Brasil, em sua maioria, no estado de Goiás e no Distrito Federal.

Uma das marcas do grupo é o uso de um “uniforme”, terno e gravata, tailleur e roupas sociais usadas normalmente por empresários e executivos. O grupo, assim, faz uma alusão ao universo do mercado capitalista, mas, ao mesmo tempo se utiliza desta vestimenta como forma de anular a identidade, construindo um conjunto que mostra o coletivo coeso ao realizar suas ações.

O grupo desenvolve “Serões Performáticos” nos quais realizam vários trabalhos em um pequeno período de tempo, geralmente dentro e fora da instituição.

Seus trabalhos testam os limites do corpo e colocam o espectador em um lugar privilegiado de participação, o que pode gerar desconforto. No trabalho “Sua vez” (2002-2014), realizado em São Paulo, capital financeira do Brasil, duas performers se colocam uma de frente para a outra e começam a revezar tapas no rosto. Na primeira versão do trabalho, os performers estavam sentados e marcavam a vez de cada jogador com um relógio de xadrez. Na versão de 2014, duas mulheres revezam tapas em uma faixa de pedestres na Avenida Paulista. Em “Mil Catinodez” (2014), os artistas, vestidos com o seu “uniforme” de executivo, ficam parados segurando uma nota de dinheiro com a testa contra a parede e, em “Gravate” (2014), duas pessoas ficam presas por uma corda em volta do pescoço.

A arte do grupo Empreza está afinada com o mundo contemporâneo e sua arte está totalmente ligada à vida e ao cotidiano. Não é aquela arte da simplicidade ou da beleza do senso comum que leva à tranquilidade e à contemplação. Pelo contrário, suas obras nos fazem entrar em um estado de desconforto para nos encontramos com o nosso eu, modificado, afetado pela simbologia e pela estética transgressora (e agressiva) de seus trabalhos, dos quais não é possível sair ileso.



Gravate, 2014

Grupo Empresa has been investigating performance and urban interventions since 2001 with works that test the limits of the body by instigating actions full of symbolism. They make up one of the most cohesive and transgressive performance groups of Brazil.

Several artists have come and gone through the formations of GE, being currently formed by members Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, Rava and Thiago Lemos. Its members are in the Midwest of Brazil, most of them in Goiás and the Distrito Federal [Federal District].

One of the marks of the group is the use of a “uniform”, suits and ties, two piece suits and social attire normally used by businessmen and executives. In this way the group alludes to the universe of the capitalist market, yet at the same time makes use of this garment as a way of annulling identity, constructing a set that shows the cohesive collective upon carrying out its actions.

The group develops “Serões Performáticos” [Performative Overtime], in which several works take place in a short period of time, generally in and out of institutions.

Their works test the limits of the body and put the spectator in a privileged place for participation, which can generate discomfort. In the work “Sua vez” [Your Turn] (2002-2014), which took place in São Paulo, the financial capital of Brazil, two performers set themselves face to face and begin to exchange slaps on the face. In the first version of the work, the performers were seated and they marked each other's turns with a chess clock. In the 2014 version, two women took turns slapping each other on a pedestrian crosswalk on Avenida Paulista. In “Mil Catinodez” [One Thousand Catinodez] (2014), the artists, wearing their executive “uniforms”, stay still, holding a bill of currency with their foreheads against the wall, and in “Gravate” (2014), two people become bound by a rope around their necks.

The art of the group Empresa is tuned into the contemporary world and its art is completely linked to life and to daily life. It is not that art of simplicity or of the beauty of common sense that brings one to tranquility and contemplation. On the contrary, its works make us enter a state of discomfort for us to encounter our self, modified, affected by the symbology and by the transgressive (and aggressive) aesthetic of its works, of which it is not possible to get out of unscathed.



Mil Catinodez, 2014



Sua vez, 2002-2014



ROSA PÚRPURA



São Paulo e Belém, 2014

BERNA REALE
bernareale.com

246

247

A artista Berna Reale tem dedicado seu trabalho a produzir situações que tocam a questão da violência, os abusos de poder e os conflitos sociais. Berna é perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, em Belém, e convive de perto com situações extremamente fortes, que estão, sem dúvida, impressas em seu processo criativo.

Suas performances são pensadas com o objetivo de criar um ruído provocador de reflexão, a partir da criação de imagens contundentes, fortes e extremamente bem realizadas que produzem narrativas críticas e ácidas, inseridas no cotidiano, sobre as relações de poder, o abuso sexual e a pobreza.

Em seu projeto “Rosa Púrpura” (2014), a artista cria um vídeo no qual 50 mulheres vestem um uniforme escolar, típicos de

colégios tradicionais, com camisa de botão e saia de pregas, porém cor-de-rosa, seguidas por uma banda militar. Todas elas têm na boca uma prótese que remete à bonecas infláveis. Além do vídeo, foram colados cartazes com retratos dessas mulheres por toda a cidade de São Paulo. O projeto conta ainda com um site em que são publicados depoimentos de mulheres que sofreram violência sexual. A artista expõe ainda matérias jornalísticas sobre o tema, publicadas por jornais de diversas partes do mundo, e com isso revela que o abuso é, infelizmente, um problema global.

Berna cria com seu trabalho alegorias e narrativas respaldadas na realidade, produzindo outras realidades estetizadas e em conflito. Assim, o trabalho se torna um espelho da vida cotidiana, apresentando imagens vibrantes que chocam pela beleza e a contundência.





The artist Berna Reale has dedicated her work to producing situations that touch on the question of violence, the abuses of power and social conflicts. Berna is a crime specialist at the Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, em Belém [the Center for Scientific Specialization of the State of Pará, in the city of Belém], and has up close experience with extremely tough situations, which are, without a doubt, imprinted upon her creative process.

Her performances are thought through with the objective of creating a provocative noise of reflection, based on the creation of hard hitting images about the relationships of power, sexual abuse and poverty that are strong and extremely well made, producing critical and acidic narrations and are inserted into daily life.

In her project “Rosa Púrpura” [Purple Rose] (2014), the artist creates a video in which

50 women wear a school uniform, typical of traditional high schools, with a buttoned shirt and a pleated skirt, however in pink, followed by a military band. All of them had a prosthesis in their mouths resembling inflatable dolls. Aside from the video, posters with portraits of these women were glued up all over the city of São Paulo. The project also has a site on which is posted statements made by women that have suffered from sexual violence. The artist also shows news articles about the subject, published by newspapers in a variety of places in the world, and with this reveals that sexual abuse is, unfortunately, a global problem.

With her work, Berna creates allegories and narratives backed by reality, producing other realities aestheticized and in conflict. In this way, the work becomes a mirror of daily life, presenting vibrant images that shock with their beauty and forcefulness.



GUERRA É GUERRA



Rio de Janeiro, 2002-2014

RONALD DUARTE
www.ronalduarte.com

250

251

A série “Guerra é Guerra”, do artista carioca Ronald Duarte, é composta por uma série de trabalhos que envolvem a questão da violência nas cidades, em especial na cidade do Rio de Janeiro. O tradicional bairro de Santa Tereza, assim como muitos outros, é um lugar onde acontecem diversas atrocidades, e foi cenário do trabalho “O que rola VC VÊ” (2001), no qual o artista contrata um caminhão pipa para “lavar” as ruas do bairro com corante vegetal vermelho, numa clara alusão ao sangue que corre pelas ruas da cidade. As ruas cheias de “sangue” se transformam em um cenário macabro que se abre para as mais diversas reações da população.

Em “Fogo Cruzado” (2002), também realizado no bairro, o artista, com a ajuda de vários colaboradores, atea fogo em 1500 metros do trilhos do bondinho. A ação acontece no auge dos conflitos entre grupos de traficantes rivais que disputam territórios do tráfico. Em outra obra da série, “A Sangue Frio” (2003), o artista embala grandes blocos de gelo com corante vermelho em cobertores usados normalmente por moradores de rua e os espalha pelo centro da cidade. Os cobertores a princípio se parecem com crianças dor-

mindando e conforme o tempo vai passando e o gelo vai derretendo e vão se formando poças de sangue pelas calçadas e ruas. No trabalho mais recente, “Mar de Amor” (2014), o artista tinge um quilômetro de mar usando 100 quilos, de pó de beterraba desidratado.

A poética do trabalho de Ronald Duarte é marcada pela presença das diversas formas de violência, vivenciadas nas cidades. Nesta série de trabalhos, ele chama a atenção para a naturalização dos assassinatos cometidos pela polícia e pelas facções que comandam o tráfico e também para uma espécie de invisibilidade da pobreza e das desigualdades sociais. Chama a atenção para o “fogo cruzado” no qual a população está envolvida diariamente. Banhar, ou lavar, as ruas com sangue mostra que muito sangue já rolou por aquelas ruas, mesmo que às vezes não seja visto ou divulgado de fato. Nos mostra que ações violentas existentes na cidade, muitas vezes invisíveis aos olhos da classe média, apontam para o desastre da guerra urbana, que é local, porém também é universal, e está presente em qualquer metrópole ou comunidade do mundo, onde jovens renegados pelo sistema perdem suas vidas todos os dias.



Mar de amor, *[Sea of Love]*, 2014. Foto *[photo]*: Agência Brasil/Tânia Rêgo



A Sangue Frio, *[In Cold Blood]* 2003. Foto *[photo]*: Fernando Rabelo



WAR IS WAR

Rio de Janeiro, 2002-2014
RONALD DUARTE

The series “Guerra é Guerra” [War is War], by artist Ronald Duarte, is composed of a series of works that involve the question of violence in the cities, especially in the city of Rio de Janeiro. The traditional neighborhood of Santa Tereza, like many others, is a place where a variety of atrocities occur, and it was the scenery for the work “O que rola VC VÊ” [What goes down, you see] (2001), in which the artist hires a tanker truck to “wash” the streets of the neighborhood with red food coloring, in a clear allusion to the blood that flows through the city streets. The streets full of “blood” transform themselves into a macabre scenery that opens itself up to

the most diverse reactions amongst the population.

In “Fogo Cruzado” [Crossfire] (2002), also taking place in the neighborhood, the artist, with the help of several collaborators, set fire to 1500 meters of trolley train tracks. The action occurs at the height of the conflicts between rival groups of drug traffickers that dispute drug turf. In another work from the series, “A Sangue Frio” [In Cold Blood] (2003), the artist takes big blocks of ice made with red food coloring and wraps them in blankets normally used by homeless people and spread them throughout the city. The



- ^ O que rola VC VÊ, [*What goes down, you see*], 2002, foto [*photo*]: Ducha
- ◀ Fogo Cruzado, [*Crossfire*], 2002, foto [*photo*]: Wilton Montenegro

blankets at first appear to cover sleeping children, and as time goes on and the ice melts, pools of blood begin to form on the sidewalks and streets. In the most recent work, “Mar de Amor” [Sea of Love] (2014), the artist dyes 1 km of ocean by using 100 kilos of powdered beets.

The poetics of Ronald Duarte’s work is marked by the presence of diverse forms of violence, experienced in the cities. In this series of works, he calls attention to the naturalization of the murders committed by the police and by the factions that control the drug trafficking, and also to

the sort of invisibility of the poor and of the social inequalities. He calls attention to the “crossfire” in which the population is involved daily. To bathe, or wash the streets with blood shows that much blood has been spilled on those streets, even though sometimes it is not seen or actually reported. It shows us that violent actions that exist in the city, often invisible to the middle class, point to the disaster of urban warfare, which is local, however also universal, and is present in any metropolis or community in the world, where youths that are rejected by the system lose their lives every day.

NOTÍCIAS DE AMÉRICA

Diversas cidades, 2012

PAULO NAZARETH
artecontemporanealtida.blogspot.com

254

255

As ações, performances e instalações de Paulo Nazareth são fluidas e se misturam ao cotidiano do artista de uma forma que não é fácil saber o que é uma coisa ou outra. Arte, vida, cotidiano se apresentam em ações que vão desde rascunhos com proposições, a fotografias, desenhos, folhetos, vídeos, etc. São situações nas quais os espectadores são convidados a participar da elaboração do sentido dos trabalhos.

O artista se insere nas relações sociais para extrair formas e funções poéticas e políticas. O que ele faz é explorar e criar relações entre as pessoas e o mundo. Paulo Nazareth já teve diversas profissões: jardineiro, guardador de carro, padeiro, agente de saúde, faxineiro, vendedor de muamba do Paraguai, trocador de ônibus e pintor de letreiro. Vendeu limão, urucum, feijão, picolé, cocada, sabão de coco, bananada e pipoca em sua banca na feira do Palmital (região metropolitana de Belo Horizonte).

Em 2012, saiu a pé de Belo Horizonte rumo a Miami e Nova York. A viagem durou 7 meses, período no qual deixou de lavar os pés a fim de carregar a poeira de toda a América Latina para os Estados Unidos, onde lavou os pés nas águas do Rio Hudson. Durante todo o percurso, Paulo fotografa-se em diferentes situações, com as pessoas, ou

nas paisagens, segurando cartazes como “vendo minha imagem de homem exótico” ou “dinheiro acaba” ou ainda “free all day”. O artista registra ainda de forma sutil a presença da cultura estadunidense entre os latino-americanos. Em seu caminho, cruzou aldeias indígenas, cidades grandes e pequenas, relacionando-se com os mais diversos tipos de pessoas. Ao final da viagem, ele “estaciona” uma kombi lotada de bananas na feira Art Basel, em Miami. A instalação, ironicamente, se chama “Art market/Banana market”.

Paulo brinca com o mercado e veicula suas obras/proposições por meio de sua empresa “Paulo Nazareth – Arte Contemporânea LTDA”, que vende obras por valores baixos, a partir de dez centavos. Apesar de sua grande inserção no mercado de arte, o trabalho de Paulo vai muito além da galeria, dos museus ou das bienais. O trabalho não parece ser feito para a veiculação nesses espaços institucionais, mas para circular numa instância de vida cotidiana. Seus objetos artísticos não têm a forma que normalmente se espera de uma obra de arte, são em sua maioria resíduos de suas experiências de vida. Marcam sua passagem pelos lugares e a presença das pessoas que estiveram em seu caminho.



The actions, performances and installations designed by Paulo Nazareth are fluid and mix themselves with the artist's daily life in a way that is not easy to know which is what. Art, life and the day to day present themselves in actions that range from sketches with propositions, to photographs, drawings, pamphlets, videos, etc. They are situations in which the spectators are invited to participate in the elaboration of the meaning of the works.

The artist inserts himself into social relationships between people and the world. Paulo Nazareth has had a variety of professions: gardener, street "valet", baker, health worker, custodian, smuggler of Paraguayan merchandise, bus fare collector and sign painter. He sold lemons, urucum, beans, popsicles, coconut and banana sweets and popcorn from his farmer's market table in Palmital (a metropolitan region in Belo Horizonte). In other words, he maintains a very simple lifestyle, connected with the alternative and peripheral networks of production.

In 2012, he left Belo Horizonte on foot, headed towards Miami and New York. The trip took 7 months, a period of time during which he stopped washing his feet in order to carry dust from throughout Latin America to the United States, where he washed



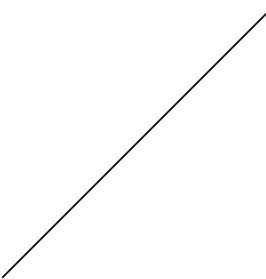
his feet in the waters of the Hudson River. Throughout the entire journey, Paulo photographs himself in different situations, with people, or the landscapes, holding signs like "my image of an exotic man is for sale" or "money runs out" or even "free all day". The artist also registers, in a subtle way, the presence of U.S. culture among Latin Americans. He came across a variety of people on his path. At the end of his trip, he "parked" a VW van full of bananas at the Basel Art Fair in Miami. The installation, ironically, is called "Art market/Banana market".

Paulo plays with the market and manifests his works through his company "Paulo Nazareth – Arte Contemporânea LTDA", that sells works at low prices, from 10 cents up. Although he has been deeply inserted into the global art market, Paulo's work goes much further than the gallery, the museums or the biannual exhibitions. The work doesn't seem to be made to be manifest in these institutional spaces, but to circulate in an instance of daily life. His artistic objects do not have the form that one normally expects from a work of art, they are for the most part residues of his life experiences. They mark the passage through places and the presence of people who he met along the way.



258

259

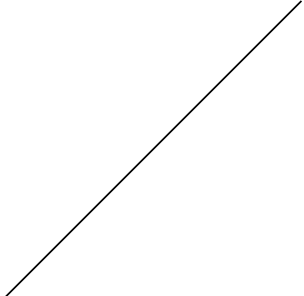


ARTE E ATIVISMO

ART AND ACTIVISM

Da mesma forma, já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida.

Ricardo Rosas



Similarly, it is no longer Art (with a capital A) that should count as the substance here, it is not the aesthetic as an end, but rather as a means. Therefore, it is also a resignation increasingly necessary and still in its infancy, so hesitant, to own the “status” of art, i.e. a detachment and unconditional surrender to life.

Ricardo Rosas

“A ditadura no Brasil só acabou para as elites”, afirmam as representantes do Movimento Mães de Maio¹, que lutam contra a violência no Brasil e pedem a desmilitarização da polícia. Elas mostram que a repressão e a violência militar está presente no cotidiano dos moradores das periferias que vivem diariamente sob forte pressão da polícia – 30 mil jovens são assassinados por ano no Brasil, dos quais 77% são negros². A luta de classes e a desigualdade social são temas presentes nos debates públicos dos últimos anos, quando os processos de resistência e de violência se intensificaram no país.

Após mais de um século da abolição da escravatura, a garantia dos direitos básicos para a população negra está longe de acontecer e a violência urbana é o resultado de um processo perverso do racismo institucionalizado e da naturalização das desigualdades sociais. Isso tudo, somado a outras formas de preconceito e ao fundamentalismo religioso, tem promovido a criação de ambientes bastante hostis nas cidades brasileiras. A presença cada vez mais violenta da polícia contribui para essa hostilidade, seja no dia a dia das periferias, seja em manifestações e protestos de diversas naturezas, como a luta pela moradia, pela liberdade sexual, contra a homofobia, pelos direitos das mulheres, o ativismo ecológico e muitos outros.

Nesse contexto, as ruas têm sido palco de ações que querem mostrar, de maneira diferente do que é veiculado pela grande mídia, a violência da atual situação política do Brasil. Os grupos querem ocupar os espaços urbanos e os imaginários com suas palavras de ordem e suas reivindicações. Assim, as manifestações culturais são incorporadas aos movimentos sociais, gerando trocas, intercâmbios e produzindo espaços de dimensão criativa. Há nesse processo um encontro profícuo entre a arte e a militância política. A arte contemporânea brasileira possui uma origem que relacionou as manifestações estéticas da arte com o mundo da política, por meio de várias produções artísticas que mostram a necessidade do envolvimento político para a ampliação dos sentidos da arte. Em seu texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”³, Hélio Oiticica mostra a necessidade do envol-

vimento do artista com questões éticas, políticas e sociais. De acordo com ele, só assim seria possível vivenciar uma totalidade artística: “(...) não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação”. Os anos 60 e 70 foram marcados por propostas de arte que buscavam responder a violência da ditadura com produções criativas e estéticas que ampliavam o papel de participação do espectador e também o papel do artista.

De lá pra cá, as formas de se fazer arte politicamente engajada, ou socialmente preocupada, transformaram-se. Com a ampliação das redes de comunicação e das tecnologias, as novas formas de relacionamento entre arte e ativismo buscam tomar as ruas e as redes, em ações que migram do espaço virtual para o espaço urbano, ocupando espaços simbolicamente importantes na esfera pública.⁴ Desde o final dos anos 90, com a emblemática participação dos coletivos de São Paulo na Ocupação Prestes Maia⁵, até hoje, a arte esteve envolvida nos protestos e nas ocupações culturais em todo o Brasil.

1. O Movimento Mães de Maio é formado por cerca de 70 mulheres que apontam a Polícia Militar como responsável pela morte de seus filhos, direta ou indiretamente. O grupo pede a desmilitarização da polícia, a criação de uma política de apoio aos familiares de vítimas da violência do Estado e a caracterização das mortes cometidas por policiais como homicídio e não “resistência seguida de morte”, como são registradas atualmente. Mais sobre as ações do movimento no blog do grupo: www.maesdemaio.blogspot.com.
2. Dados de 2012 sobre o massacre da juventude negra levantados pela Anistia Internacional na campanha Jovem Negro Vivo. In: anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/. Acesso em 22/06/2015.
3. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
4. O trabalho do pesquisador André Mesquita sobre arte e ativismo constitui uma rica e importante fonte para aqueles que desejam saber mais a respeito dessa relação. MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.
5. A ocupação Prestes Maia (2002-2007), localizada em um prédio no Centro de São Paulo, organizada pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), autorizou a participação de alguns coletivos de arte para realizar intervenções, eventos e manifestações nos espaços ocupados. Os coletivos realizaram uma resistência simbólica, fazendo com que o debate sobre a questão da moradia pudesse atingir um espectro maior de locais e pessoas, inclusive do mundo da arte. Mais informações sobre a ocupação no livro: MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.

Mais recentemente, a relação entre arte e ativismo político se delineia ganhando novos traços, como se pode observar em movimentos como o Movimento Parque Augusta, em São Paulo, o Ocupe Estelita, em Recife, o Parque Jardim América, em Belo Horizonte,⁶ e ainda em movimentos de literatura como os saraus das periferias, que acontecem em todo o Brasil, nos quais se forma uma grande rede de produção literária engajada e política.⁷

A partir dessas iniciativas, as noções de política, de arte engajada, de ativismo e até mesmo de arte estão sendo remodeladas e apontam para o surgimento de novas formas de resistência e guerrilha. Os militantes do nosso tempo problematizam os códigos da militância, muitas vezes ultrapassados, e criam novas referências. Nesse contexto, a arte pode servir como uma arena, ou um meio de mediação na esfera pública, em que as tensões entre o poder e a política se manifestam.

Diante dessas novas formas de se fazer arte e política, podemos entender que a produção atual dá sequência a uma utopia artística de diluição da arte na vida e, nesse sentido, tudo se mistura ainda mais, arte e vida, arte e política, arte e ativismo, etc. Com os novos meios de controle social, os laços entre arte e política tornam-se indissociáveis. A vida em rede abre uma série de camadas de inter-relação entre essas áreas e a arte, por sua vez, não se restringe a trabalhar com as questões estéticas, mas, pelo contrário, envolve-se em uma série de outras questões que são incorporadas às obras, como a sexualidade, a violência, a moradia e a natureza. Assim, a arte pode ser uma mediação entre os processos de subjetivação, criando novos parâmetros. Por sua vez, a arte abre mão do significado estético e se assume como articuladora de signos que se prestam a outras ordens de fruição.

6. Esses são apenas alguns dos movimentos políticos que surgiram no Brasil depois de 2013. O que eles têm em comum é a tomada do espaço público da cidade como locus para debates e intervenções.

7. Os saraus de poesia nas periferias ganharam força no início da década de 2000 nas cidades grandes do Brasil, como polos de resistência, e estão fortemente ligados à cultura hip-hop. O sarau mais conhecido e que estimulou a criação de diversos outros é o Cooperifa de São Paulo. cooperifa.blogspot.com.br/.

Uma característica marcante dos movimentos de arte e ativismo é o trabalho coletivo e colaborativo. Em grupos multidisciplinares, formado, por ativistas, intelectuais, estudantes, artistas, designers, biólogos, advogados, arquitetos entre outros, cada um atua com suas competências e redes, unindo-se num esforço coletivo em torno de um projeto comum. Esses grupos sinalizam a potência do pensamento crítico e imaginativo como uma identidade comum, colocando em prática a ideia de que a ação coletiva, e não a individual, é capaz de modificar o mundo. Esses coletivos servem como pequenos laboratórios de produção, que mostram, com erros, acertos e muitas experimentações, o que é possível conseguir quando nos articulamos coletivamente com o objetivo de produzir algo em comum.

Diferentemente das ações políticas do passado, os movimentos sociais de hoje contam com a facilidade do acesso às redes eletrônicas para a comunicação e a difusão de suas ações. A internet aparece, assim, como uma importante ferramenta de produção na contemporaneidade e os artistas e militantes fazem uso tático desse espaço e produzem novas formas de resistência na rede, criando estruturas descentralizadas de poder, grupos de discussão e uma infinidade de maneiras de difundir e promover suas lutas, por meio de redes sociais locais, regionais, nacionais e internacionais.

Os artistas ativistas de hoje compartilham uma série de estratégias de atuação, são críticos ao sistema da arte e desejam produzir algo “útil”, algo que modifique a realidade social. Suas obras, ações ou manifestos organizados muitas vezes pela internet ganham as áreas públicas e de uso cotidiano das cidades, re-significando-os e criando novas maneiras de circulação, discussão e debate. A dimensão política da arte, em contato com diferentes dinâmicas sociais, tem um papel muito particular de criar espaços de discussão por meio de experiências críticas, lúdicas, irônicas e criativas. A arte empresta ao repertório do ativismo seu próprio repertório de símbolos, de ideias e de estratégias de expressão e comunicação, fazendo sua linguagem de intervenção entrar em diálogo (ou conflito) com o repertório da ação política.

“The dictatorship in Brazil only ended for the elite”, affirm the representatives of the Movimento Mães de Maio¹ (The Mothers of May Movement), who fight against the violence in Brazil and call for the demilitarization of the police. They show that the repression and the military violence is present in the daily lives of the residents of the outskirts of the cities, who live under heavy police pressure day after day - 30 thousand youths are murdered every year in Brazil, of which 77% are black.² The class struggle and social inequality are themes present in the political debates of the last few years, as the processes of resistance and of violence intensified in the nation.

After over a century since the abolishment of slavery, the guarantee of basic rights for the black population is far from happening and the urban violence is the result of a perverse process of institutionalized racism and of the naturalization of social inequalities. All this, in addition to other forms of prejudice and religious fundamentalism, has promoted the creation of very hostile environments in Brazilian cities. The ever increasing violent police presence contributes to this hostility, whether it be in the daily life of the outskirts, or in the protests of a variety of natures, like the fight for housing, for sexual liberties, against homophobia, for women's rights, ecologic activism and many others.

In this context, the streets have also been the stage for actions that want to show, in a way that is different from that which is conveyed by big media, the violence of the current political situation in Brazil. The groups want to occupy the urban spaces and the imaginations with their words of order and their demands. In this way, the cultural manifestations are incorporated into the social movements, generating trades and exchanges, as well as creating spaces of a creative dimension. In these processes there is a fruitful encounter between art and political militancy.

Brazilian contemporary art possesses an origin that is related to the aesthetic manifestations of art with the world of politics, through several artistic productions that show the necessity of political involvement for the broadening of the meanings of art. In his text “Es-

quema Geral da Nova Objetividade”³ (“General Scheme of the New Objectivity”, Hélio Oiticica shows the necessity of the artist’s involvement in ethical, political and social issues. According to him, only in this way could it be possible to experience an artistic totality: “(...)it is not the task of the artist to deal with modifications in the aesthetic field as if this was second nature, an objective in itself, but instead to seek, through total participation, to erect pillars of a cultural totality, operating on profound transformations in the consciousness of man, who from passive spectator of events goes on to act upon them using the means that suit him: revolt, protest, constructive work to reach this transformation”. The 60’s and 70’s were marked by art proposals that sought to respond to the violence of the dictatorship with creative and aesthetic productions that expanded the participatory role of the spectator as well as the role of the artist.

From then to now, the ways of making politically engaged, or socially concerned art, are going through a transformation itself.⁴ With the expansion of communication networks and new technologies, the new forms of relationships between art and political activism delineate themselves, gaining new lines, as it can be observed in movements such as the Prestes Maia Occupation⁵, the Movimento Parque Augusta, in São Paulo, the Ocupe Estelita, in Recife, the

1. The Movimento Mães de Maio is formed by approximately 70 women who point to the Military Police as being responsible for the death of their children, directly or indirectly. The group calls for the demilitarization of the police, the creation of a policy of support to the victims of State violence and the classification of the deaths caused by the police officers as homicide and not as “resistance following death”, as they are currently registered. More about the movement’s actions on the group’s blog: www.maesdemaio.blogspot.com.
2. Data from 2012 about the massacre of black youth gathered by Amnesty International in the Jovem Negro Vivo campaign. In: anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/. Accessed on 22/06/2015.
3. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
4. The work of researcher André Mesquita about art and activism constitutes a rich and important source for those who wish to know more about this relationship. MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (Poetic insurgencies: activist art and collective action). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.
5. The Prestes Maia occupation (2002-2007), located in a building in the Centro of São Paulo, organized by the Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) [Roofless Movement of the Centro], authorized the participation of some art collectives to create interventions, events and protests in the occupied spaces. The collectives create a symbolic resistance, making it possible for the debate concerning the issue of housing to reach a wider spectrum of locations and people, including the art world. More information about the occupation in the book: MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.

Parque Jardim América, in Belo Horizonte⁶, and even in literary movements such as the poetry slams in the outskirts, that happen all over Brazil, in which a great network is formed, of literary production engaged in politics⁷.

Based on these initiatives, the notions of politics, of engaged art, of activism and even art itself are being remodeled and point to the emergence of new forms of resistance and guerrilla tactics. The militants of our time problematize the codes of militancy, these often being outdated, and create new references. In this context, art can serve as an arena, or a means of mediation in the public sphere, in which the tensions between power and politics manifest themselves.

Facing these new forms of making art and doing politics, we can understand that the current proin which art can be spread throughout life and, in this sense, everything becomes even more intermingled: art and life, art and politics, art and activism, etc. With the new means of social control, the ties between art and politics make themselves inseparable. Life in a network opens a series of layers of inter-relationships among the areas of art, and in turn, does not restrict itself to work with aesthetic matters, but, on the contrary, involves itself in a series of other issues that are incorporated into the works, such as sexuality, violence, housing and nature. In this way, art can be the mediation among the processes of subjectivation, creating new parameters. In turn, art gives up aesthetic meaning and assumes the position of the articulator of signs that lend themselves to other orders of fruition.

A marked characteristic of the movements of art and activism is the collective and collaborative work. In multidisciplinary groups, formed by activists, intellectuals, students, artists, designers, biologists, lawyers, architects and

6. These are merely a few of the political movements that emerged in Brazil after 2013. What they have in common is the taking of public space in the city as locus for debates and interventions.

7. The poetry slams in the outskirts gain strength in the beginning of the decade of 2000 in the big cities of Brazil, as poles of resistance, and are strongly linked to hip hop culture. The most well known poetry slam that stimulated the creation of many others is the Cooperifa of São Paulo. cooperifa.blogspot.com.br/.

others, each one performing with his/her abilities and networks, uniting themselves in a collective effort revolving around a common project. These groups signal the potency of critical and imaginative thinking as a common identity, putting into practice the idea that collective, not individual action, is capable of changing the world. These collectives serve as little laboratories of production, that show, with mistakes, successes and many experimentations, that it is possible to reach objectives when we articulate ourselves collectively with the objective of producing something in common.

Differently from the political actions of the past, the social movements of today have the ease of access to electronic networks for the communication and spreading of their actions. The internet appears, in this way, as an important production tool in contemporary times, and the artists and militants make tactical use of this space and produce new forms of resistance in the network, creating structures that decentralize power, discussion groups and an infinity of ways to spread and promote their struggles through local, national and international social networks.

The artist activists of today share a series of performance strategies, are critical of the art system and wish to create something “useful”, something that modifies social reality. Their works, actions or manifestos, often organized through the internet, gain public areas of daily use in the cities, re-signifying them and creating new forms of circulation, discussion and debate. The political dimension of art, in contact with different social dynamics, has the very specific role of creating spaces for discussion by way of experiences that are critical, playful, ironic and creative. Art loaned to the repertoire of activism with its own repertoire of symbols, ideas and strategies for expression and communication, making their language of intervention capable of having a dialogue (or to come into conflict) with the repertoire of political action.

268

269

Os recentes protestos – no Brasil e no Mundo – abalaram as nossas certezas políticas. Tanto as manifestações de 2013, antes da Copa do Mundo – com *blackblocks*, gás lacrimogêneo e spray de pimenta – quanto os últimos protestos que reivindicavam o impeachment da presidente da República, guiados por uma direita conservadora e alienada, têm tirado o nosso sono. Os protestos de 2013 fizeram surgir uma energia muito interessante, apesar da violência. Foi muito bom ver surgir diversos grupos estudando e conversando sobre política e direitos, nas mais diversas regiões do Brasil. Parece que os jovens pararam um pouquinho para entender melhor o que está acontecendo. Isso foi lindo! A partir desses momentos de encontro (potencializados por ações já em curso) surgiram muitos coletivos, ocupações e ações ativistas. Como você tem percebido essas movimentações políticas que criam o imaginário rebelde atual?

As manifestações de 2013 me parecem hoje tão distantes e incompreensíveis como o país de 2013, que escondia dentro de si, como uma fruta esconde seu caroço, os protestos de 2015. Naquele momento, estávamos esperançosos. Lembro de conversas tresnoitadas com amigos de outros países, nas quais nos perguntávamos se a Revolução seria feita no Brasil, se esse povo nas ruas, alegre e irreverente, como nós havíamos sido, poderia, enfim, mudar a inércia que nos paralisava. Estupefatos, constatamos que, apesar do que repetimos, por anos a fio, a revolução seria sim televisada, e o seria pelas câmeras que nós mesmos portávamos. Estupefatos, também observamos a reaparição anacrônica e trágica do gás lacrimogêneo, dos porretes e das balas de borracha, de miguelitos que estourassem os pneus dos carros repressores, de bombas molotov e garrafas de vinagre, tudo o que já acreditávamos ter sepultado para sempre nas vitrines dos museus da memória.

De novo, falávamos de violência policial e proliferavam *habeas corpus*, repórteres feridos e pessoas presas para averiguações.

Alguém caía de um viaduto e morria na contramão, atrapalhando o tráfego (e os planos da festa democrática programada pela Fifa e pelo Estado). Não houve, porém, a marcha dos cem mil, nem justiça. Afinal, reinava a democracia. Meses depois, quando a cidade vibrava com a Copa, começaram a cair os viadutos, mas não os prefeitos.

As pessoas saíram às ruas (mas que pessoas?) e isso parece bom. Mas cresceu uma intolerância que desconhecia, me atreverei a falar de um ódio de classe, quando supomos (ou fingimos) que vivemos numa sociedade sem classes.

Os jovens se mobilizaram (mas que jovens?). Queria ser mais otimista acerca dessa participação das juventudes, que enxergo promissora, mas ainda à deriva num cenário complexo no qual é muito difícil perceber linhas de pensamento crítico. Pelo menos para mim, que em algum momento consegui distinguir matizes sutis nas esquerdas. Por outro lado, vejo uma tendência que leva os jovens a se agruparem em células identitárias cada vez menores, o que faz sentido, mas é estrategicamente perigoso. Tudo isso tem se contextualizado a partir do meu lugar de enunciação: professora de escola pública e estudante proletária argentina nos anos 60, migrante no Brasil nos anos 70 e professora de arte desde os 80.

Nesses encontros dos movimentos (ou mesmo nas passeatas) a arte sempre está presente. Criando espaços de expressão, espaços de criatividade, ou mesmo decorando os lugares ou as ações nos quais os encontros acontecem. Oficinas, exposições, projeções, palestras, pinturas coletivas, tudo isso tem sido constante nos movimentos ativistas atuais. Como você percebe essas manifestações artísticas que surgem em meio a esses movimentos políticos no Brasil hoje?

Espaços de comoção e de emoção são propícios para a emergência de fenômenos aos quais poderíamos chamar de arte. Mas, me surpreende o uso generalizante de um conceito de arte ligado ao regate social ou ao politicamente correto. Não vou explicitar genealogias que todos conhecemos, mas prefiro uma arte que se afaste da “bondade” e que aposte na ética. Porque a arte é um excesso, é um supérfluo, aquilo que “não serve para nada” e que, justamente por isso, “serve” para tudo, inclusive para aliá-la às tarefas mais perversas. A arte não decora, nem é bela, é dura e impenetrável. Não tenho acompanhado muito esses trabalhos no Brasil. Aqui e acolá vejo ONGs ou outras associações fazendo um uso efetivo de procedimentos artísticos e que funcionam – porque são feitos para sair na mídia e saem. Rosas ou velas, uma por cada assassinado ou ferido, dão uma boa foto, um lindo travelling. É arte ou propaganda? É ritual? Estamos voltando para usos ritualísticos da arte? Só tenho perguntas...

Em 1969, Carl André escreveu:

“Qual é a relação entre a política e a arte?

A. A arte é uma arma política.

B. A arte não tem nada a ver com a política.

C. A arte serve ao imperialismo.

D. A arte serve à revolução.

E. A relação entre a política e a arte não é nenhuma dessas coisas, algumas dessas coisas, todas essas coisas”.

Você foi a primeira pessoa a me alertar para o fato de que toda arte é política, mesmo aquela que a princípio não parece política é política. Eu demorei a ter uma noção melhor do que isso significava, pois os sentidos da arte são muitos, assim como a ideia de política também é múltipla. Como você entende que se dá essa relação – entre arte e política – na arte contemporânea brasileira? Existe algum caso que te chame mais a atenção?

Em 1969, era muito fácil entender a oposição entre imperialismo e revolução mas, como Carl André, todos sabíamos que a arte não é nenhuma dessas coisas e, ao mesmo tempo, todas essas coisas. Parecia fácil também acreditar que a arte era uma arma, a única que muitos nos atrevíamos a usar em favor da revolução. Já pelos anos 70, porém, aprendemos que “canção desarmada não enfrenta fuzil”.

Na arte brasileira de hoje me interessa ações ou obras que atualizam o passado, como se nele buscassem vestígios que possam evocar as origens de nossa violência cotidiana. Esses artistas apontam para um fato esquecido, rasurado ou escamoteado, o descobrem, o exibem, narram os fatos a contrapelo para colocá-los em nossas mãos como se fossem flores secas ou borboletas mortas. Adivinho o desejo de que possamos revivê-las, deixá-las perfumar e voar por aí. Posso citar “A árvore do esquecimento”, de Paulo Nazareth, que desfaz os passos dos cativos ao redor dessa árvore, em Ouidah, Benim, e, com isso, revive sofrimentos que até hoje nos sufocam como súcubos. “Gameleira”, de Lais Myrrha, traz, junto à maquete das ruínas rasuradas do desastre da Gameleira, nos distantes anos 70, a lista de nomes dos mortos esquecidos. A instalação ressoa nas ruínas do viaduto que desaba durante a Copa de 2014, na mesma cidade de Belo Horizonte, e que já desapareceram da paisagem urbana, como se nunca tivessem estado nela.

A autora Lucy Lippard em seu ensaio “Trojan Horses: Activist Art and Power” (1984) faz uma distinção curiosa entre “arte política” e “arte ativista”. Para ela, o artista político é aquele que traz em seu trabalho assuntos e temas de ordem social. A “arte política” tende a ser socialmente “preocupada”, enquanto a “arte ativista” tende a ser uma arte na qual o artista se envolve “socialmente” e se mistura com os espaços, pessoas e locais que trata em sua obra.

Existem muitas maneiras diferentes de se produzir arte politicamente, nas galerias ou fora delas. Mesmo as ações de intervenção direta na realidade política têm uma camada institucional, ou passam pelo mundo da arte de alguma maneira. Como resolver essa questão? Você acha possível produzir uma arte que mesmo conectada aos meios de legitimação/circuito (mundo da arte) tenha uma força viva na realidade social?

Quando eu leio os escritos dos artistas dos anos 60, em especial os do Hélio Oiticica e da Lygia Clark, percebo como a relação que eles tinham com o trabalho de arte era diferente da que temos hoje. Tem um texto da Lygia – “Cartas a Mondrian” – em que ela fala que tinha uma relação “ético-espiritual” com a obra. Esse tipo de pensamento é quase inexistente hoje, num cenário de arte marcado pela presença do mercado em todas as instâncias de produção. Percebo a arte muito mais como um negócio do que como algo íntimo, profundo e expressivo. Claro que existem exceções, mas não me parece que na arte atual exista essa parcela “espiritual” ou “apaixonada” que era a base para a produção dos artistas de vanguarda. Você

acredita que possa haver uma possibilidade de mudança na forma de se fazer arte hoje? Algo que caminhasse para um fazer mais poeticamente envolvente? Que se assemelhasse de alguma forma com essa pulsão espiritual?

Alguns dos artistas contemporâneos que conheço e admiro tem essa pulsão espiritual e a confessam sem problemas. Outros preferem não falar dela por pudor ou vergonha, ou porque parece um discurso antiquado. Cada vez se fala menos disso em público. Evidentemente, a carência em Belo Horizonte e no Brasil de uma crítica apaixonada, como queriam e faziam Baudelaire e Benjamin, ou, chegando mais perto, Mario Pedrosa, nos afoga a todos nesse oceano de mediocridade que é a produção crítica atual. Não se toma partido, a não ser nas mesas de bar, não existem lideranças, nem grupos ideológicos, somente painéis e painelinhos mesquinhas. E isso acontece na universidade, nos museus que estão largados nas mãos de burocratas desocupados, na administração do patrimônio público, etc.

Mas, pensar que artistas como Francis Alÿs, Tania Bruguera, Cildo Meireles e muitos outros não têm pulsões espirituais, libertárias, políticas, emocionais, é podar e mutilar suas obras para acomodá-las na sociedade acanhada em que vivemos. Ter que usar dia após dia a máscara do cinismo é o preço que pagamos para sobreviver nessa sociedade. As declarações de Lygia nas “Cartas a Mondrian” têm sua imagem espelhada no absurdo materialismo com o qual seus herdeiros [de Lygia Clark] se aferram ao “patrimônio” da artista, ao seu espólio, que os enriquecerá até a morte e do qual nos privam.

Há uma primeira pergunta embutida nessa. Supomos que grande parte da arte contemporânea não sobrevive fora do mundo da arte. De fato, grande parte da arte ocidental não sobreviveu desde Lascaux até hoje e não havia o tal mundo da arte. Somos perecíveis, somos mortais, destruimos as coisas que não compreendemos, somos humanos. Colamos cartazes de cartolina nas igrejas barrocas, dormimos sob a escultura de Mary Viera, grafitamos as pirâmides, pertencemos a uma espécie iconoclasta (apesar dos conservadores que querem conservar tudo). Mas há formas de sobreviver que não estão na manutenção do objeto. Como sabemos do templo de Diana, em Éfeso, ou do Colosso de Rodhes? Porque os guardamos no relato, na memória. Na insistência formalista-retiniana dos períodos totalitários, a arte foi reduzida à imagem sem narrativa, a melhor forma de despolitizá-la: o que se vê é o que se vê. O espírito não se vê. E voltamos ao começo da resposta.

A arte perdeu sua função utópica?

Como você sabe, a arte já foi e será muitas coisas. Entre elas, é bom sempre lembrar, criadora de imagens que fortaleciam e divulgavam a religião e o poder. A função utópica é relativamente recente, será que começa com os desejos frustrados de autonomia ou com o romantismo? Com certeza, a utopia social dos anos 60 e 70 acabou. Pior ainda, fracassou. Acredito, porém, que tomar consciência dessa derrota seria o primeiro passo para remendar as velhas bandeiras e alçá-las de novo – ou para queimá-las e inventar outras.

O poder transnacional da produção capitalista é massivo e deixa pouco espaço para a esperança em tempos de guerras, neoconservadorismo e controle. Parece que não podemos fazer nada. Parece que tudo já está perdido. Na sua opinião, o que podem os artistas com suas “maneiras de fazer”, sua apropriação de espaços na construção de outros mundos-possíveis?

Gosto de pensar que o trabalho do intelectual ou do artista tem o efeito de uma pedra caindo verticalmente na água. Vai direito ao fundo e fica quieta, porém a queda faz com que a água deslocada forme círculos cada vez mais largos e alguma coisa que se diga ou se faça, aqui, nesta poça, pode chegar longe, sem que possamos ter controle.

Tenho também essa sensação de impotência da qual você fala, mas intento reverter as frases, ser otimista, pensar que o que acontece é que aqui tudo está por ser feito. Esse é o problema que nos desanima: a falta de continuidade dos projetos culturais e artísticos, o estancamento, o regionalismo, o nacionalismo, a velha constatação de Levi Strauss, atualizada por Caetano, de que tudo o que ainda está em construção já é ruína. Esse “entre lugar” eterno que nos faz sobreviver nas bordas de uma modernidade que nunca existiu como tal, amarrados indissoluvelmente à saudade de um passado interiorano, escravocrata, predatório, do qual parece impossível se libertar. Erramos como espectros perdidos entre as ruínas restauradas de um modernismo impossível: a igreja que não é mais que o monumento de si mesma, o cassino e o salão de baile que pretendem ser museus sem consegui-lo, os jardins tombados. Como se tomba um jardim, meu deus? Em que momento algo vivo se mantém como foi?

O que fazer? Pois é, seguir atirando pedras na lagoa, quem sabe um dia...

Maria Angélica Melendi é pesquisadora e professora. Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG. Na atualidade, é professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG e pesquisadora do CNPq. Nos últimos anos vem investigando as relações entre memória, arte visual, literatura e política na América Latina, assunto sobre o qual tem publicado artigos em livros, jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais.

DIALOGUE

MARIA
ANGÉLICA
MELENDI

274

275

Recent protests in Brazil and around the world have shaken our political certainties. Both the rallies of 2013 - before the World Cup, involving the use of Blackblocks, tear gas and pepper spray - and the most recent protests - demanding the president's Impeachment - guided by a conservative and alienated right, have made us lose our sleep. Well, the 2013 protests gave rise to a very interesting energy, in spite of the violence. It was very pleasant to see the emergence of a diversity of groups focused on the study and discussion of politics and rights, in many different regions in Brazil. It seems that young people have gained more interest in better understanding what happens around them. It's truly beautiful! Based on these meetings (and potentialized by actions already in progress), we have seen the occurrence of many activist actions, occupations and collectives. How do you perceive these political movements which create the modern rebel imaginary?

The protests in 2013 seem to me as distant and incomprehensible as Brazil's situation in 2013, which concealed within itself - like seeds in a fruit - the protests which would take place in 2015. At that time, we were hopeful. I remember having many conversations all night long with friends from other countries, in which we asked ourselves if the Revolution would take place in Brazil, if this jovial, irreverent population in the streets, much like how we were at another time, would finally be able to change the inaction which had us paralyzed. Astonished, we determined that, in spite of what we had said and repeated for many years, the revolution would be televised, and by cameras of our own possession. Yet we were also astonished to observe the anachronistic and tragic return of the retaliation with tear gas, clubs and rubber bullets, the return of miguelitos, blowing up the tires of oppressive vehicles, of Molotov cocktails and vinegar bottles, everything we believed to be buried forever inside the glass cases of museums. Once more we were talking about police brutality and the proliferation of habeas corpus, wounded journalists and individuals detained for questioning.

Someone would fall from a highway and die on the wrong way of the road, disturbing the traffic (and the plans for democratic festivities planned by Fifa and the State). However, there was no march of a hundred thousand, nor there was justice. After all, we were already in the reign of democracy. Months later, while the city was thrilled with the World Cup, the highways started to fall - but not the mayors.

People went to the streets (which people?), which would seem like a good thing. But there was a surge of a strain of intolerance which did not know enough and, I dare say, possessing some degree of class hate, when we assume (or pretend) we live in a society with no class distinctions.

Young people have mobilized (again, which people?). I wish I could be more optimistic regarding this participation of youth, which I consider promising, but still adrift in a complex scenario in which it is specially hard to perceive lines of critical thought. At least for me, who at some point was able to distinguish subtle nuances in left-wing demonstrations. On the other hand, I notice a tendency which leads young people to gather in progressively smaller identity cells; while it may make sense, it is strategically dangerous. This all has to be contextualized based on my position of enunciation: I taught at a public school and was an Argentinean proletarian student during the 60's, migrated to Brazil during the 70's, and I am an art teacher since the 80's.

In these meetings of movements (or even in public demonstrations), art will always be present, creating spaces of expression, creativity, or even decorating the places and actions in which these meetings happen. Workshops, exhibits, projections, lectures, collective paintings; they have all been continuous in modern activist movements. How do you perceive these artistic manifestations, which occur in the midst of the current political movements in Brazil?

Spaces of commotion and emotion are favorable for the emergence of phenomena we could call art, but it surprises me that a concept of art so associated to social retrieval or political correctness would be so generally utilized. I won't explain genealogies we all know already, but I would rather see an art which would distance itself from "kindness" and give greater focus to ethics. Since art can be seen as an excess, as something superfluous, "functionless", it can precisely be used as a "tool" by anything, and this includes associating it with particularly perverse tasks. Art is not beauty or a decoration, it is hard and impenetrable. I have not followed much of these works in Brazil; occasionally I see NGOs or other associations using artistic procedures effectively in a functional matter, since they are made to appear through the mediums, and they do. Roses or candles, each for every victim of a murder, do make a good picture, or a beautiful exhibit. Is this art or propaganda? Is it a ritual? Are we going all the way back to the ritualistic usage of art? Only questions remain...

In 1969, Carl Andre wrote:

“What is the relationship between politics and art?

A. Art is a political weapon.

B. Art has nothing to do with politics.

C. Art is a tool of imperialism.

D. Art is a tool of the revolution.

E. The relationship between art and politics is none of those things, some of these things, and all of those things”.

You were the first person to alert me to the fact that every art is political in nature, even works that don't appear to be political-minded at a first sight. It took me some time to better understand what this meant, since Art has many meanings, much like how the idea of politics is also multiple in nature. How do you perceive the way the relationship between art and politics happens in modern Brazilian art? Is there a case you find particularly noteworthy?

In 1969, it was very easy to understand the opposition between imperialism and revolution, but like Carl André, we all knew that art was none of those things, and simultaneously it was all of them. It also seemed easy to believe that art could be used as a weapon, the only one many of us dared to use in favor of the revolution. However, by the 70's, we had learned that “disarmed songs can't fight rifles”.

What catches my interest in modern Brazilian art are actions or works which modernize the past, as if they were seeking within it traces which could evoke the origins of the violence in our everyday lives. These artists call attention to facts which may be forgotten, erased or concealed - discovering and exhibiting them, narrating these facts through the opposite direction to put them on our hands like dried flowers or dead butterflies. I can perceive the desire that we are able to revive them, letting them fly and leave a scent wherever they go. One work I can mention is *A árvore do esquecimento* (“The tree of oblivion”), by Paulo Nazareth, which unravels the steps taken by the captives around this tree in Ouidah, Benin, reviving in the process many afflictions which to this day smother us like succubi. *Gameleira*, by Lais Myrrha, brings alongside a model of the erased ruins of the disaster in Gameleira (occurred in the 70's, now so distant) a list of names of the forgotten dead. The installation resonates with the ruins of the highway which crumbled during the 2014 World Cup, located in the very same city (Belo Horizonte); both have already disappeared from the urban scenery, as if they had never been a part of it.

In her essay "Trojan Horses: Activist Art and Power" (1984), Lucy Lippard makes a curious distinction between "political art" and "activist art". According to her, political artists are those whose work contains themes and topics related to social order, with a tendency to be socially "concerned", while the "activist art" tends to be an art in which the artists are "socially" involved, blending themselves with the spaces, people and places of relevance in their work.

There are many different ways to produce art politically, inside or outside of galleries. Even the actions of direct intervention in the political reality possess an institutional layer, or are somehow able to pass through the world of art. How can this matter be solved? Do you believe it is possible to produce a work of art which, even when connected to the mediums of legitimization/circle (world of art), possesses an active strength in social reality?

By reading written works from artists of the 60's, particularly those by Hélio Oiticica and Lygia Clark, I was able to notice how the relationship they had with works of art was different from the one we have today. In one of the texts by Lygia, - "Cartas a Mondrian" ("Letters to Mondrian") - she mentions having an "ethical-spiritual" relationship with her work. This kind of thought is nearly nonexistent today, in an artistic scenario marked by the presence of the market in all of its stages of production. I perceive art as being much more of a business than something intimate, deep and expressive. Of course there are exceptions, but I am not able to perceive in modern art the presence of this "spiritual" or "enamored" fraction, which was the basis of production for avant-garde artists. Do you believe there may be a possibility of change in the way

art is created currently? Something which would lead to a more poetically involving process, similar in some fashion to this spiritual pulse?

Some of the modern artists I know and admire possess this spiritual pulse and have no trouble admitting it, while others prefer not to talk about it out of modesty or embarrassment, or because it may seem like an outdated discourse. This topic is becoming progressively less talked about in public, and it becomes evident that in Belo Horizonte and in Brazil, there is a deprivation of passionate critiques - as seen in works by Baudelaire, Benjamin, or specially Mario Pedrosa - which submerges us inside the ocean of mediocrity that is the current production of critiques. Nobody takes any sides (except at bar tables), there aren't any leaderships or ideological groups, and we only hear the banging of petty pots and pans. And this happens at universities, at museums nearly abandoned at the hands of idle bureaucrats, at the management of public heritage, and so on and so on...

But to assume that artists such as Francis Alÿs, Tania Bruguera, Cildo Meireles, and many others have no spiritual, libertarian, political or emotional pulse would be the same as cutting down and mutilating their works to accommodate them in the short-sighted society in which we live. Being forced to wear the mask of cynicism day after day is the price we pay to survive in it. Lygia's statements in "Cartas a Mondrian" have their image mirrored on the senseless materialism with which her heirs cling to the "heritage", the spoil which will enrich them until death, while still denying it to us.

There is another question contained within the first one. We assume that a large part of modern art does not survive outside the world of art; in fact, much of the western art did not survive since the days of Lascaux until today, and there was not an established world of art. We are perishable, mortal; we destroy that which we do not comprehend, we are human. We stick cardboard posters on baroque churches, sleep on Mary Vieira's sculpture, cover the pyramids with graffiti; we are part of an iconoclastic species (in spite of the conservatives who try to retain everything they can). But why are there ways to survive which are not related to the maintenance of the object, as is the case with the Temple of Artemis at Ephesus or the Colossus of Rhodes? Because of have kept them in our tales, our memories. Through the formalistic-retinal insistence of totalitarian periods, art was reduced to an image without narrative, which is the best way to depoliticize it: what you see is what you see. The spirit can't see itself. And so we return to the beginning of the answer.

Has art lost its utopian function?

As you know, art has been and will be many things, including - one must not forget - a creator of images which strengthen and publicize religion and power. The utopian function is relatively recent; does it find its beginnings with the frustrated desires for autonomy, or with the Romanticism? Certainly, the social utopia of the 60's and 70's is not only over - it has failed. However, I believe that becoming aware of this defeat is the first step towards repairing the old flags and lifting them up again - or alternatively, to burn them down and create other flags.

The multinational power of capitalist production is massive, and leaves little room for hope in these times of wars, neo-conservatism and control. It seems there is nothing we can do. Everything seems lost. In your opinion, what are artists, with their know-how and appropriation of spaces, able to do regarding the construction of other possible worlds?

I like to think that the work of an intellectual or an artist has the effect of a stone falling vertically into a pond. It goes directly deep and stays there, yet the impact causes the dislocated water to form increasingly larger circles; anything that is said or done in this pond can reach a far distance, beyond our own control.

I also feel this sentiment of helplessness you described, but I attempt to reverse these statements, trying to be optimistic and to believe that this whole situation is

just a matter of having much to be done. This is the issue which discourages us; the lack of continuity in cultural and artistic projects, the stagnation, the regionalisms, the nationalisms, the old observation by Levi Strauss - updated by Caetano - that anything which is still under construction can already be seen as ruins. This never-ending in-between which allows us to survive on the borders of a modernity which has never existed as such, unbreakably tied to the longing for a provincial, enslaving, predatory past from which it seems impossible to free ourselves from. We wander like lost specters through the restored ruins of an impossible modernism: a church which is nothing more than a monument to itself, casinos and ballrooms which intend unsuccessfully to be museums, and locked gardens. By God, how can one lock down a garden to protect it? In what moment does something alive keep itself as it was?

What can we do? For now, we keep tossing stones into the pond. Who knows, one day...

Maria Angélica Melendi has a doctorate degree in Literature from the Faculty of Arts at the UFMG. She currently acts as an associate professor of the Department of Visual Arts of the Escola de Belas Artes at the UFMG, and as a researcher at CNPq. In recent years, she has studied the relationship between memory, visual arts, literature and politics in Latin America, a topic she has used as the foundation for articles published in books, newspapers, and national and international academic journals.

CIDADÃO COMUM

Belo Horizonte, desde 2005

COMUM

www.flickr.com/photos/comum

280

281

O trabalho do artista Comum está intimamente ligado à cultura urbana e ao imaginário dos muros, com suas sobreposições de tipografias, pichações, propagandas, sinalizações oficiais e não oficiais. Ele se utiliza dos acontecimentos e transformações da cidade para produzir suas obras, que transitam por diversas linguagens, como o grafite, o stencil, o livro de artista e também a música (Comum faz parte de uma banda de rap chamada coletivo Dinamite e também possui um trabalho solo). Suas obras nascem de vivências e deambulações pela cidade, em que recolhe diversos materiais, situações e imagens que compõe seu repertório poético.

A série de stencils “Cidadão Comum” foi o ponto de partida para o desenvolvimento de sua pesquisa artística. Nessa série de stencils, ele retrata o cidadão comum, mas especialmente o cidadão marginalizado. Nas imagens mais recentes, as obras possuem um recorte mais marginal e as imagens mostram retratos de pessoas através de máscaras ou com o rosto coberto. A série tem relação com o pensamento Zapatista, a partir da ideia de que somos todos um só, não personificamos uma individualidade apenas, mas fazemos parte de um grande coletivo mundial.

Em sua outra série de cartazes em stencil, “Corpo Presente”, Comum retrata quatro artistas que foram presos durante as manifestações de 2013 e 2014, em Belo Horizonte, por exporem suas ideias. Os cartazes foram produzidos a partir de fotografias feitas pelo artista, nas quais ele pede que os retratados se coloquem como quiserem.

O trabalho “Praça 7 de Setembro” é um livro de artista que retrata uma ação policial ocorrida no centro de Belo Horizonte, na qual um policial militar levanta um cobertor de um morador de rua em busca de drogas ou algo ilícito. O livro foi todo construído com materiais encontrados nas ruas, que formam uma espécie de textura urbana produzida a partir de pedaços de papel, embalagens, sacolas e etiquetas. Todos esses elementos criam o pano de fundo no qual a ação policial acontece.

O trabalho de Comum relata a violência urbana vivenciada cotidianamente pelos cidadãos comuns, pessoas marginalizadas pelo sistema, criando interferências nas paisagens que dialogam com as imagens e textos da rua. Em suas intervenções, o artista procura produzir espaços de representação social desses personagens urbanos e das transformações geradas na cidade.



^ Cidadão Comum, [\[Common Citizen\]](#), desde [\[since\]](#) 2005



The work of the artist Comum is intimately linked to urban culture and the imaginary of its walls, with their layerings of typographies, graffiti, advertisements as well as official and nonofficial signage. He makes use of the events and transformations of the city to create his works, which traverse a variety of media such as graffiti, stenciling, artist's books and music as well (Comum is a member of the rap group called Coletivo Dinamite and also has solo work of his own). His works are born from life experiences and wanderings around the city, where he collects a variety of materials, situations and images that compose his poetic repertoire.

The series of stencils "Cidadão Comum" [Common Citizen] was the starting point for the development of his artistic research. In this series of stencils, he makes portraits of the common citizen, but especially the marginalized citizen. In the more recent images, the works possess a more marginalized cutout and the images show portraits of people through masks or with covered faces. The series has a relationship with Zapatista thought, based on the idea that we are all a single one, we do not personify a mere individuality, but instead are part of a great global collective. In another series of posters made with stencils,

"Corpo Presente" [Present Body], Comum makes portraits of four artists that were imprisoned during the protests of 2013 and 2014 in Belo Horizonte for making their ideas public. The posters were created with the artist's photographs as their starting point, in which he asks the models to pose as they please.

The work "Praça 7 de setembro" [7 de Setembro Square] is an artist's book that portrays police action carried out in the center of Belo Horizonte, in which a military police officer lifts the blanket of a homeless man in search of drugs or some other illicit thing. The book was completely made of materials found in the streets, that form a sort of urban texture made from pieces of paper, packaging, bags and tags. All of these elements create the background for the police action that occurs.

The work of Comum tells of the urban violence lived daily by the common citizens, people who are marginalized by the system. He creates interferences in the landscapes that dialogue with the images and texts of the street. In his public art works, the artist seeks to make spaces for the social representation of these urban characters and of the transformations generated in the city.



- ^ Praça Sete de Setembro, [[Sete de Setembro Square](#)], 2010
- ◀ Corpo Presente, [[Present Body](#)], Belo Horizonte, 2013-2014

ÔNIBUS INCENDIADO

BALA PERDIDA

Rio de Janeiro, 2003-2009

GUGA FERRAZ
gugaferraz.blogspot.com

284

285

A obra do artista carioca, Guga Ferraz, tem uma forte relação com os processos de exclusão e violência nas cidades, em especial do Rio de Janeiro, uma cidade onde a guerra pelo tráfico e os conflitos nas periferias da cidade tomam proporções de uma verdadeira guerra civil.

Guga cria intervenções silenciosas e ao mesmo tempo fortes, que deflagram essas relações de violência nas cidades, especialmente contra as pessoas mais pobres e em situação de risco social, como os moradores de rua, e moradores das favelas, mas também mostra que a violência está espalhada por todas as classes sociais.

Seus trabalhos criam ruídos nos meios, comunicação urbanos, como as placas de sinalização, mobiliários urbanos e a sinalização oficial, como adesivos nos meios de transporte público. Em “Ônibus Incendiado” (2003-2009), o artista cola pequenos adesivos de fogo nas imagens dos ônibus, nas placas dos pontos. Na

ocasião, o trabalho foi confundido com apologia do crime, sendo inclusive alvo de uma possível investigação policial.

Em “Bala Perdida” (2003-2009), o artista faz uma intervenção no circuito de comércio popular muito comum nas cidades brasileiras: jovens, que vendem balas no trânsito. Quando o sinal está fechado, eles colocam sobre os retrovisores, saquinhos plásticos com balas e mensagens geralmente de cunho cristão. Nesse trabalho, o artista reproduz a ação dos vendedores de bala, porém, com estilhaços e cartuchos de balas de armas de fogo encontrados pela cidade.

Seu trabalhos são sutis e muitas vezes incorporam o design das mensagens oficiais. Assim, interfere neste organismo vivo que é a cidade, onde várias coisas se somam e se completam na dinâmica urbana, informando e confundido quem passa por ali.



Ônibus incendiado, [\[Bus on fire\]](#), 2003-2009

The work of Rio de Janeiro artist Guga Ferraz has a strong relationship with the processes of exclusion and violence in the cities, especially in Rio, a city where the territorial disputes of drug trafficking and the conflicts in the marginalized outskirts of the city take on the proportions of a true civil war.

Guga creates silent yet at the same time strong interventions, that show these violent situations in the cities, especially those committed against the poorest of people, in a situation of social risk, like the homeless population and residents of the shanty towns. The artist also seeks to reveal how this violence today is spread throughout all of the social classes.

His works make noises in the urban means of communication, such as traffic signs, public real estate offices and official signage. In "Ônibus Incendiado", the artist glued small stickers of fire on the images of the buses and on the signs that signal

the bus stops. The work, on the occasion, was interpreted as an excuse for criminal activities, even being the target of a police investigation.

In "Bala Perdida",* Guga makes an intervention in a circuit of popular commerce that are very commonly found in Brazilian cities: youth selling candy in traffic. When the light is red, they hang little plastic bags on the rear view mirror that contain candy and messages, generally of a christian nature. In this work, the artist reproduces this action of the candy vendors, however in this case with shards and cartridges of firearms found throughout the city.

His works are subtle and often incorporate the design of official messages. In this way, the artist interferes in this live organism which is the city, where a variety of things add themselves up and complete each other in the urban dynamic, informing and confusing those who pass by.

*translator's note: The word "bala" has a double meaning in Brazil, meaning both "candy" and "bullet".



Bala Perdida, [\[Stray Bullet\]](#) 2003-2009

^ By buying candies for R\$ 1.00, you are helping me to survive. God is faithful. God bless you. Thank you...

PROJEÇÕES

Rio de Janeiro, desde 2013

COLETIVO PROJEÇÃO
projetacao.org

O coletivo Projeção foi um dos muitos grupos que surgiram no Brasil no ano de 2013, a partir das manifestações que ocuparam e mobilizaram todo o país. Formado em sua maioria por mulheres, o coletivo reúne diferentes tipos de profissionais (designers, comunicadorxs, arquitetxs, médicxs, advogadx, entre outxs). Em suas intervenções, o grupo ocupa as paredes das cidades com frases políticas, críticas e irônicas, para falar dos seus desejos e reivindicações.

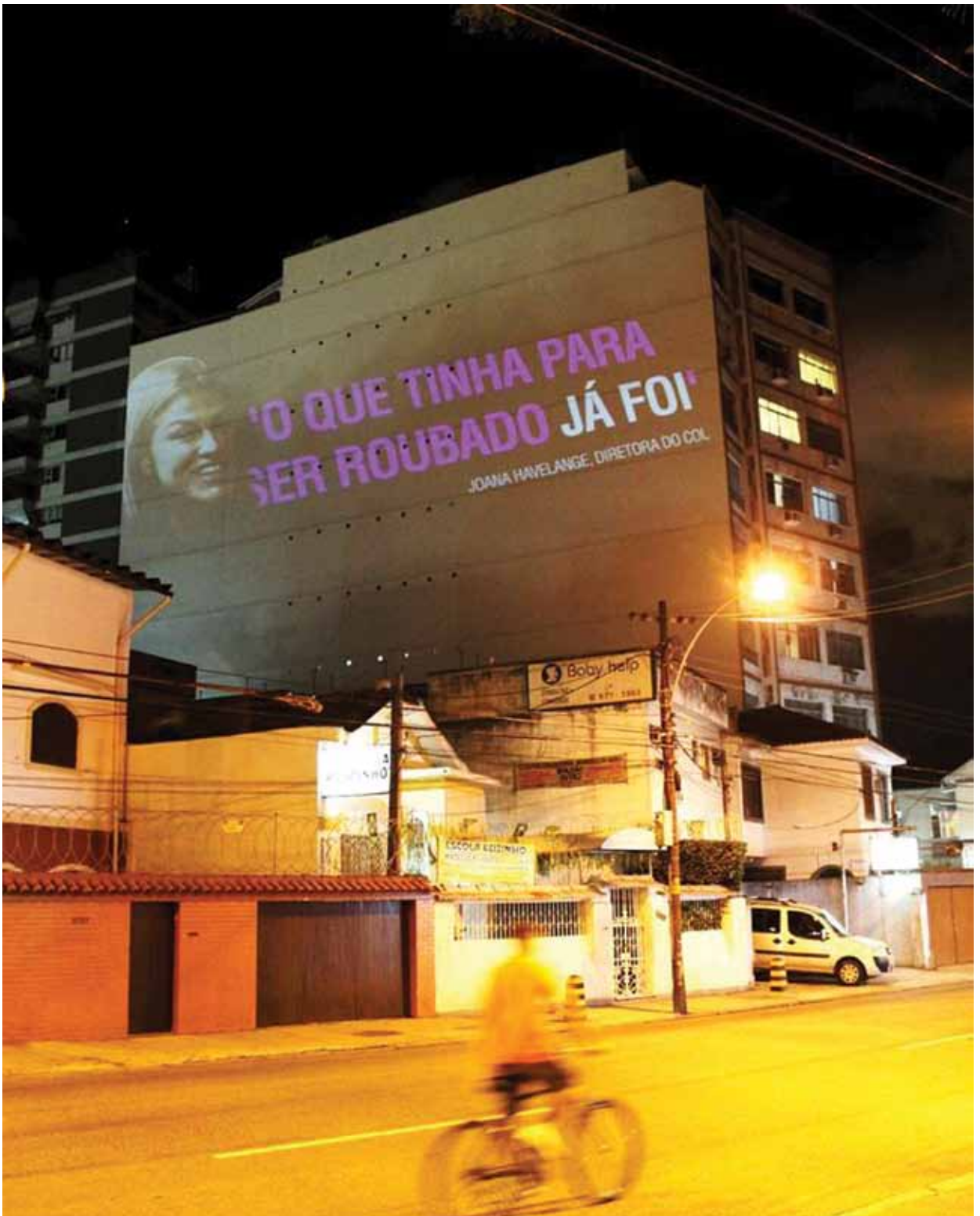
Armados com um projetor, um computador e um gerador, eles projetam nas fachadas, nas árvores, nos carros da polícia ou em qualquer superfície disponível, palavras e frases de ordem que emergem da multidão que caminha. Como trabalha com a projeção de luz, a intervenção pode acessar lugares nos quais as faixas ou o spray não podem (pelo menos não com a mesma agilidade), construindo assim uma intervenção móvel que gera reflexão por meio de um discurso de resistência, ocupando o imaginário das pessoas que estão ali, mas também ocupando as imagens que derivam daquelas ações.

As intervenções do coletivo servem como uma forma de comunicação para as pessoas, militantes ou não, para trazer informações antes, durante e depois dos atos. Constituem também uma forma de se criar uma mensagem que possa ser veiculada pelas próprias empresas de mídia, como as emissoras de TV, na medida

em que estampam em grande escala suas reivindicações. O Projeção está ainda envolvido com os processos de lutas e protestos urbanos em várias partes do mundo, projetando mensagens em apoio a causas internacionais, como, por exemplo, a ocupação na Palestina, a repressão aos movimentos sociais da Espanha e a luta do povo mexicano. As ações fomentam a solidariedade a todos os presos políticos do mundo, não importa de que país.

O grupo intensificou suas ações nas manifestações de 2013/2014, porém suas lutas não estão apenas focadas nas questões relacionadas à Copa do Mundo ou às Olimpíadas no Brasil. Os problemas sociais brasileiros são a principal motivação do coletivo: a repressão policial, a violação de direitos humanos, a ameaça às liberdades individuais e a criminalização dos pobres são temas nos quais eles estão envolvidos. O grupo também faz uma crítica aos nossos modelos de representação política, pois percebem que estamos submetidos a sistemas representativos que não nos representam e, por isso, buscam a produção de formas autônomas de se fazer política em prol das lutas sociais que são mais urgentes.

Sua obra é uma comunicação direta não-violenta que busca diminuir os muros existentes entre as diferentes formas de pensamento. Com isso, o trabalho do Projeção se propõe a “gerar segregação mínima e reflexão máxima”.



What was there to be stolen has already been stolen



Rafael Vieira Brava Arrested.
Sentenced to 5 years
Crime? Carrying Pinho-Sol (disinfectant).

500 kilos of cocaine: they are all free.

290

291

The collective Projetação was one of the many groups that emerged in Brazil in 2013, ignited by the protests that occupied and mobilized the entire nation. Made up mostly by women, the collective unites different types of professionals (designers, communicators, architects, doctors and lawyers, among others). In their public works, the group occupies the city's walls with critical and ironic political phrases, to talk about their wishes and demands.

Armed with a projector, a computer and a generator, they project onto facades, trees, onto police cars, or onto any other available surface, with words and phrases in an order that emerges from the walking multitude. Since they work with the projection of light, the intervention can access places that lines or spray paint can't reach (at least not with the same agility), and in this way they construct a mobile intervention that generates reflection by way of a discourse of resistance, occupying the imaginary of the people who are there, yet also occupying the images that are derived from those actions.

The collective's interventions serve as a way of communicating to people, militant or not, to bring information before, during and after the acts. They also constitute a form of creating a message that can be conveyed by the media companies themselves, like the TV broadcasters, as they mark their demands

on a large scale. Projetação is also involved in the processes of urban protests and struggles in several parts of the world, projecting messages in support of international causes, such as, for example, the occupation in Palestine, the repression of the social movements of Spain and the struggle of the Mexican people. The actions foster solidarity with all of the world's political prisoners, regardless of the country they inhabit.

The group intensified its actions in the protests of 2013/2014, however their fight is not only focused on the matters relating to the World Cup or the Olympics in Brazil. Brazilian social problems are the collective's main motivation: a repressive police force, the violation of human rights, the threat to individual liberties and the criminalization of the poor are themes in which they involve themselves. The group also criticizes our models of political representation, since they perceive that we are submitted to systems of representation that don't represent us, and for that reason, seek the production of autonomous ways of conducting politics in favor of more urgent social struggles.

Their work is a direct, non violent form of communication that seeks to lower the existing walls between different ways of thinking. With this, Projetação's work proposes to "generate minimum segregation and maximum reflection".



ÔNIBUS TARIFA ZERO

São Paulo, 2014-2015

GRAZI KUNSCH
naocaber.org

292

293

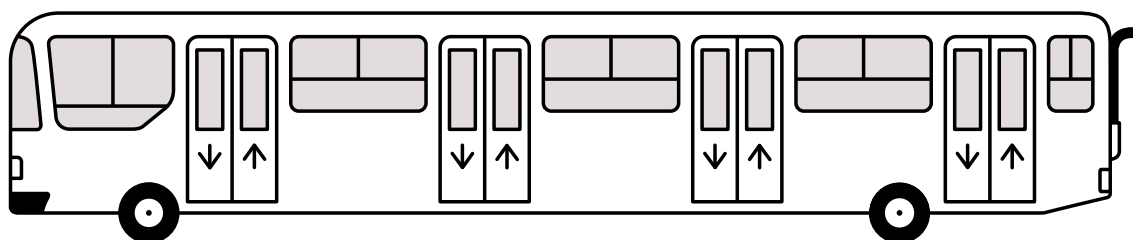
Um dos projetos da artista Graziela Kunsch na 31ª Bienal foi a proposição, para a prefeitura de São Paulo, de uma linha experimental de ônibus, circular, sem destino conhecido. Esse ônibus deveria passar pelas ruas e avenidas da cidade de São Paulo e parar nos pontos de ônibus regulares. A cada vez que o ônibus parasse em um ponto, todas as suas portas se abririam – a da frente, a de trás e a do meio. As pessoas poderiam entrar ou sair por qualquer uma das portas. Dentro do ônibus não haveria uma catraca e ele seria gratuito. Ali na frente, no local onde normalmente se escreve o destino do ônibus, estaria escrito “TARIFA ZERO”.

Esse projeto só poderia acontecer com o apoio da Prefeitura de São Paulo, que deveria fazer sua implantação e o investimento necessário para a existência da linha. No entanto, a prefeitura não demonstrou interesse pelo projeto.

Para realizá-lo, a artista convocou integrantes de movimentos sociais que vêm realizando experiências de linhas populares de ônibus Tarifa Zero para um workshop, em que foram compartilhadas experiências, práticas e estratégias. Estavam presentes no encontro integrantes do Movimento Passe Livre de São Paulo e de Ribeirão Preto, da Luta do Transporte

no Extremo Sul, do Movimento Tarifa Zero BH, o editor do portal Tarifa Zero.org e moradores da região de Parelheiros (extremo sul da cidade de São Paulo). O que a artista só revelou depois, em uma performance realizada no Palácio das Artes (Belo Horizonte), em uma atividade da itinerância da Bienal, é que o cachê de todos os participantes do workshop foi por eles doado aos movimentos, para que realizassem novas experiências de linhas populares de ônibus Tarifa Zero em suas cidades. O cachê que a artista recebeu pela performance em Belo Horizonte também foi doado por ela para o movimento Tarifa Zero BH (e a própria doação caracterizou sua ação como uma performance).

A ideia inicial do Ônibus Tarifa Zero na Bienal não aconteceu na prática, mas, para a artista, “existe como um projeto – ou como um horizonte, um destino – num esforço de imaginação coletiva radical”. O trabalho aponta para o papel da arte na construção de um novo imaginário de cidade e também para as potentes relações entre a arte e a esfera pública, trazendo ao debate processos tão importantes como a luta pelo direito à cidade e o uso de dinheiro público (seja o destino dos recursos de uma prefeitura, seja o destino dos recursos de uma exposição de arte feita por meio da Lei Rouanet).



Diogo de Moraes, 2014. Desenho feito pelo artista a partir da proposição Ônibus Tarifa Zero, de Graziela Kunsch. [\[Diogo de Moraes, 2014. Drawing inspired by Graziela Kunsch's Fare Free Bus project\].](#)



FARE FREE BUS

294

295



São Paulo, 2014 -2015
GRAZIELA KUNSCH

One of the projects by artist Graziela Kunsch at the 31st Bienal was the proposal, to São Paulo's city hall, of an experimental bus line, circular, without a known destination. This bus should pass through São Paulo streets and avenues and stop at the regular bus stops. Every time the bus would stop, all of its doors would open - the front door, the back door and the middle door. People could walk in or out using any door. Inside the bus there would be no turnstile and it would be free. In the place where the bus destination is normally written, one would instead read "TARIFA ZERO" (FARE FREE).

This project could only have happened with the support of São Paulo's city hall, that should have made its implementation and the investment required for the existence of the line. However, the city hall wasn't interested in collaborating with this project.

In order to do the project, the artist invited members from Transport social movements that had been doing popular and fare free bus lines for a working session, in which they shared experiences, practices and strategies. There were militants from Movimento Passe Livre São Paulo and Ribeirão Preto, Rede de Luta do Transporte no Extremo Sul, Movimento Tarifa Zero BH (Belo Horizonte); the editor



Foto [photo]: Danilo Ramos

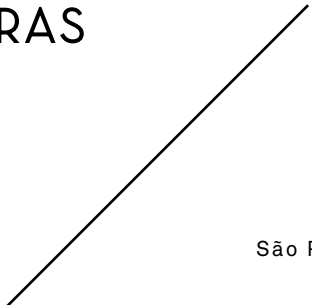


- ^ Linhas populares tarifa zero na zona sul de São Paulo e em Belo Horizonte [[Popular and fare free lines in São Paulo and Belo Horizonte](#)].
- < Workshop realizado na 31ª Bienal com integrantes da Luta do Transporte no Extremo Sul, Movimento Passe Livre e Tarifa Zero BH [[Workshop at the 31st Bienal](#)].

of TarifaZero.org; and people who live in the extreme south of São Paulo, where there are no buses available. Only later, in a performance held at Palácio das Artes (Belo Horizonte), as part of an itinerancy of the 31st Bienal, the artist revealed that the payment that each participant of the workshop received was donated by them to the social movements, so that the movements could do new popular and fare free lines in their towns. The payment that Graziela received for doing this performance was also donated by her to Movimento Tarifa Zero BH (and the donation is what qualified her talk as a performance).

The original idea of the Fare Free Bus didn't happen but, for the artist, "it exists as a project - or a horizon, a destiny - in an effort of radical collective imagination". The work points to the role of art in the construction of a new imaginary of cities and also to the powerful relationships between art and the public sphere, bringing to debate issues related to the struggle for the right to the city and to the use of public money (be it the destination of the resources of a city hall, be it the destination of the resources of an exhibition built with public funding, through the Brazilian law called Lei Rouanet).

BANDEIRAS



São Paulo, 2005

FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO
www.frente3defevereiro.com.br

296

297

A Frente Três de Fevereiro é um grupo de pesquisa e ação direta, que por meio de um trabalho multidisciplinar busca levantar o debate sobre o racismo do Brasil, em especial o racismo policial. O grupo trabalha com artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas, debates e uma infinidade de formas expressivas que buscam investigar as raízes do preconceito racial no Brasil e promover ações para colocar o tema em debate.

O racismo é uma cultura muito introjetada no Brasil e vem de uma herança escravocrata que sempre existiu para privilegiar as elites em detrimento do povo em geral. O racismo é disseminado das mais diversas formas e sua manutenção se dá também pela cultura do medo nas grandes cidades.

Eles desenvolveram uma extensa e importante pesquisa acerca do racismo policial em São Paulo, e publicaram um livro (Zumbi Somos Nós – Editora Invisíveis Produções, 2004), com gráficos que mostram os processos de construção simbólica e as formas de violência contra os negros. O trabalho é uma importante fonte de dados para se compreender os processos perversos de racismo no Brasil.

Um das ações mais conhecidas do grupo aconteceu em resposta a um episódio de racismo no futebol, entre os jogadores Leandro Desábato, do time argentino Quilmes, e Grafite, do São Paulo, no qual o primeiro foi autuado por racismo por ter chamado Grafite de “macaco”. O caso fez o grupo migrar para esse outro espaço, que a princípio se apresenta como um espaço democrático, mas que traz traços profundos de injustiça social, que é o futebol.

Em uma partida transmitida em rede nacional, a Frente Três de Fevereiro, em colaboração com as torcidas organizadas, abriram durante o jogo enormes bandeiras, normalmente utilizadas pelas torcidas, com as frases: “Onde estão os negros?”, “Brasil Negro Salve” e “Zumbi somos nós”.

O trabalho do coletivo é um mergulho radical nas questões sociais do Brasil, em uma estética de intervenção direta que mistura música, poesia, artes visuais e projeção com uma ação multidisciplinar e ativista. Tensionando os limites entre arte e política, o grupo utiliza o vídeo, o audiovisual e a poesia para registrar e difundir seu trabalho. Articulam-se com uma série de pessoas e movimentos que vão desde o meio acadêmico e intelectual, às torcidas organizadas, estudantes e movimentos sociais.



Frente Três de Fevereiro is a group of research and direct action, that by means of multidisciplinary work seeks to raise the debate about racism in Brazil, especially racism in law enforcement. The group works with visual artists, theater, poetry, audiovisual work, classes, debates and an infinity of forms of expression that seek to investigate the roots of racial prejudice in Brazil and to promote actions to put the theme up for debate.

Racism is a very internalized culture in Brazil and comes from a heritage of slavery that always existed to privilege the elite in detriment of people in general. Racism is disseminated in the widest variety of ways and its maintenance takes place through the culture of fear in the big cities.

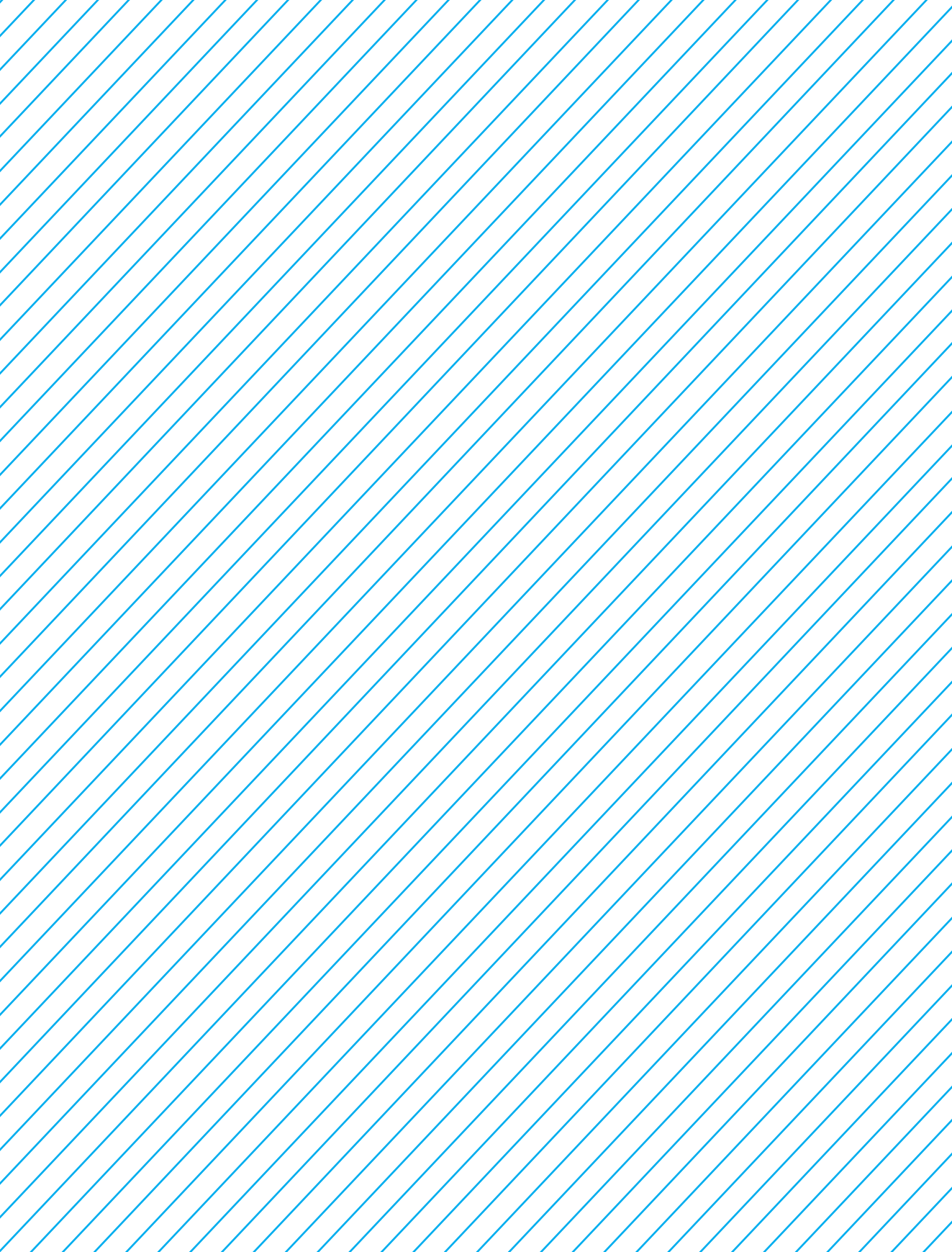
They developed an extensive and important research regarding racism in São Paulo's law enforcement, and published a book (Zumbi Somos Nós - Editora Invisíveis Produções, 2004), [We are Zumbi - Editora Invisíveis Produções, 2004], with charts that show the processes of symbolic construction and the forms of violence against blacks. The work is an important source of data to comprehend the perverse processes of racism in Brazil.

One of the group's most well known actions happened in response to an episode of racism in soccer, between the players Leandro Desábato, from the Argentine team Quilmes, and Grafite, from the São Paulo team, in which the former was accused of racism for calling Grafite a "monkey". The case made the group migrate to this other space, that at first presents itself as a democratic space, but which brings with it deep traces of social injustice, - such is the case with soccer.

In a game that was broadcast nationwide, Frente Três de Fevereiro, in collaboration with the soccer fan clubs, opened enormous banners during the game that read "Onde estão os negros" [Where are the blacks?], "Brasil Negro Salve" [Save Black Brazil] and "Zumbi somos nós" [We are Zumbi].

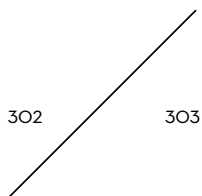
The work done by the collective is a radical dive into the social issues of Brazil, in an aesthetic of direct intervention that mixes music, poetry, visual arts and projections with multidisciplinary and activist actions. Increasing the tension of the limits between art and politics, the group uses video, the audiovisual and poetry to register and spread their work. They articulate themselves with a variety of people and movements that range from the academic and intellectual to the soccer fan clubs, students, social movements and others.





GLOSSÁRIO THESAURUS





ARTE

art

Arte é um termo em constante mutação. Seus significados, papéis e formas de entendimento dependem dos contextos, épocas e locais. A arte pode ser, como disse Nicolas Bourriaud, “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com a ajuda de signos, de formas, de gestos ou de objetos”. Pode ser também uma forma de conectar as pessoas a um mundo sensível, da criatividade, da ludicidade, do belo, do político e do crítico; ou uma maneira de se criar processos de subjetivação libertários em um mundo marcado pelo controle, pela lógica do mercado e pela violência em todas suas formas. Como aponta Deleuze, “toda a arte é um ato de resistência. Todo ato de resistência é revolucionário”.

“Art” is an expression in continuous mutation. Its meanings, roles and methods of comprehension are dependent on a variety of contexts, time periods and locations. Art can be, as Nicolas Bourriaud once said, “an activity which consists of creating relationships with the world, with the aid of signs, shapes, gestures or objects”. Art may also be a way to connect people to a world of sensibility, creativity, recreation, beauty, politics and critical thinking. Art may be a mean to create libertarian subjectivation processes in a world marked by control, by market-based logic, and by all shapes of violence. Deleuze also points out that “any form of art is an act of resistance. Every act of resistance is revolutionary”.

ARTE CRÍTICA

critical art

Arte Crítica é uma arte que fomenta dissensos, ou seja, traz para a visibilidade questões que o consenso dominante tenta apagar ou esconder. É uma prática artística que busca desestabilizar as certezas que temos. Pretende se mostrar – e se criar – em espaços cheios de invenção, nos quais é possível aprender a enxergar a realidade com outros olhos. É uma arte que contempla respostas críticas às questões sociais, políticas ou culturais.

“Critical art” is an art which fosters dissent - that is, an art which brings visibility to matters the mainstream consensus attempts to erase or hide. It is an artistic practice which aims to destabilize that of which we are certain of. It aims to show itself and create itself in areas brimming with inventiveness, where it is possible to learn to see reality through different eyes. Those are actions created as critical reactions to social, political, or cultural issues.

Articular é uma forma de potencializar as ações. Consiste na criação de uma rede de pessoas e iniciativas que, unidas, são mais fortes e formam laços de solidariedade e criam estratégias de atuação.

The act of articulating is another way to potentialize actions. It consists of creating a network of people and initiatives which, united, are much stronger and shape solidarity bonds, creating actuation strategies.

ARTICULAÇÃO **articulation**

O termo Arte Política está relacionado às obras de Arte Crítica, contemplando ações caracterizadas por um envolvimento social e cultural na sua criação e produção. Alguns autores, porém, como Chantal Mouffe, afirmam que não é possível distinguir entre arte política e arte não política, pois todas as manifestações artísticas sempre trazem em si ideologias. Nesse sentido, mesmo a arte não crítica pode ser considerada política.

The expression “political art” is related to works of art of a critical nature, taking a social and cultural approach. However, according to some authors such as Chantal Mouffe, it is not possible to distinguish between political art and non-political art, since all artistic manifestations always bring an ideology within themselves - which means even non-critical art is political in nature.

ARTE POLÍTICA **political art**

Estética Relacional consiste em uma forma de produzir arte que leva em conta uma preocupação com as relações humanas, ou seja, do artista com o seu entorno e com o seu público. Nesta forma de fazer arte, os repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos e a participação é um fator crucial em todos os processos da obra, desde sua concepção até produção e exibição. Conforme define Nicolas Bourriaud, Estética Relacional é a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam”.

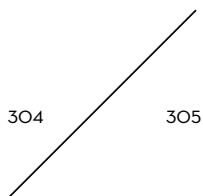
Can be defined as a way of creating art which takes into consideration a greater concern with human relations, including the artist's relationship with their surroundings and their audience. Under this method of artistic creation, individual repertoires are tasked with building collective meanings, and participation is a crucial factor for the realization of works. Participation is important in all the processes of a work of art, from its conception through its production and exhibition.

ESTÉTICA RELACIONAL **relational aesthetic**

**ATIVISMO
ARTÍSTICO**
artistic
activism

Ações de Arte Crítica, que ocupam ou se apropriam de situações para construir experiências sensíveis, antiespetaculares e que buscam romper com a hegemonia das imagens consensuais. A reunião desses dois temas – Arte e Ativismo – se dá muitas vezes nas ações dos coletivos de arte, que articulam seu fazer artístico às intervenções de ordem política e social. Para saber mais sobre esse assunto, temos um precioso material produzido pelo pesquisador André Mesquita: *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2011.

Actions of critical art, which occupy or appropriate situations to build sensible and unspectacular experiences, which aim to break away from the hegemony of consensual imagery. The meeting of these two themes - art and activism - happens many times through the actions of artistic collectives, which unite their artistic work with interventions of political and social nature. For more information about this topic, please consult a valuable work included in this project, written by the researcher André Mesquita, accessible in: Mesquita, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2011.



304

305

CIDADE
city

As cidades de acordo com Hanna Arendt não seriam apenas a dimensão terrestre ou as edificações, elas contemplam também o espaço de relações e as relações sobre elas erguidas. É portanto um lugar criado pelo homem para o encontro, as trocas, a alteridade, as conversas e o diálogo. Não é possível criar uma definição para a cidade, pois existem várias cidades dentro da cidade, vista de cima, vista por dentro, por fora, todas mostram lugares vazios, lugares cheios, lugares de exploração, exclusão, violência e uma diversidade enorme de possibilidades.

According to Hanna Arendt, a city is not just defined by its earthly extent and its buildings; a city is a space of relations, and the relationships built over them. It is as such, a place created by Man for meetings, exchanges, alterity, conversations and dialogues. It is not possible to create a single definition for what constitutes a city, since many other cities are contained within it; all possible viewpoints - from the inside to the outside - display empty areas, populated areas, places of exploration, exclusion, violence, and many more possibilities.

Uma colaboração ocorre quando um grupo de pessoas se une para criar algo que seria impossível fazer sozinho. Para isso é necessário haver diálogo, comunicação, concessões. Verdadeiros trabalhos colaborativos de arte são aqueles em que as pessoas se envolvem, no tempo e no espaço, formando uma rede de interesses comuns. A colaboração e seus termos irmãos, como livre-cooperação, comunidade, interação e rede, é palavra-chave para uma transformação política que está se dando em escala global.

COLABORAÇÃO
collaboration

A collaboration occurs when a group of people gather to create something a single person would never be able to. For such a thing to happen, it is necessary to communicate and make concessions. True collaborative works of art are those in which multiple people are involved through time and space, forming a network of common interests. Collaboration and similar terms, such as free cooperation, community, interaction and networking are keywords for a currently ongoing global political transformation.

Termo usado para descrever grupos de artistas envolvidos em práticas colaborativas. Mas pode ser usado também para designar qualquer ajuntamento de pessoas que trabalham por uma causa ou em algum processo criativo. Coletivos de arte privilegiam, muitas vezes, uma produção artística que transita por diversas áreas do conhecimento. Envolve trabalhos que valorizam o processo em detrimento da produção de um “objeto” a ser exposto. Articulam, entre seus integrantes, saberes, contatos e modos de fazer, que somados produzem resultados que não poderiam ser alcançados individualmente.

COLETIVO
collective

This term is used to describe groups of artists involved in collaborative practices. But it may also be used to designate any gathering of people working for a cause or in a creative process. Artistic collectives often favour an artistic production in transit through a diversity of areas of knowledge. They are involved with procedural works which value the process in detriment of the production of an “object” to be exhibited. They articulate through their participants, knowledge, contacts and methods which, by the means of their sum, produce results which could not be reached by a single person.

É uma apropriação dos meios de circulação e produção da informação para deslegitimar o estado de poder das mídias “oficiais”. por meio do uso dos meios de comunicação, das redes sociais, dos meios impressos ou artísticos, é possível produzir imagens, relatos, vídeos ou textos que promovem a desconstrução dos discursos oficiais. Podem ser desvios, ou intervenções em publicidade, ou a produção de mídia independente, jornais, zines, cartazes, sites, blogs, páginas em redes sociais, canais de TV, rádios piratas, transmissões online, entre outros.

**CONTRA-
INFORMAÇÃO**
counter-
information

O DIREITO À CIDADE the right to the city

It is an appropriation of the means of circulation and production of information, done with the intention of delegitimizing the state of power of the “official” media. Through the usage of means of communication, social networks, print media and artistic means, it is possible to produce images, reports, videos or texts promoting the deconstruction of official discourse. They may be publicity interventions or deviations, or the production of independent media - including newspapers, magazines, banners, websites, blogs, social networking pages, television channels, pirate radio, online broadcasting, and others.

A cidade que queremos está totalmente associada ao tipo de pessoas que queremos ser. Podemos então observar a ideia central de Henri Lefebvre sobre o direito à cidade: “não como um simples direito de visita ou como um retorno às cidades tradicionais”, mas “como um direito à vida urbana transformado e renovado”. Sua noção aponta para o fato de que o direito à cidade é muito maior do que o direito ao acesso aos espaços da cidade, mas é acima de tudo o direito de transformar a cidade de acordo com os nossos desejos. O direito à cidade, para Lefebvre, é um direito humano dos mais importantes, pois através dele seria possível reconstruir os tipos de relações sociais que queremos. Para saber mais leia: Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. Tradução Rubens Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

The kind of city we want is wholly associated to the kind of people we want to be. This allows us to observe Lefebvre's central idea in regard to the right to the city: “not as a simple right to visit or as a return to traditional cities”, but “as a transformed and renovated right to urban life”. This concept points to the fact the right to the city is much greater than the right to access the spaces in the city, but is above all the right to change the city according to our desires. To Lefebvre, the right to the city is one of the most important human rights, since it makes it possible to rebuild the types of social relationships we want. For more information, please consult Henri Lefebvre's “The right to the city”.

DOCUMENTAÇÃO/ REGISTRO documentation/ record

Diz respeito aos registros de toda natureza, como fotografias, vídeos, gravações de áudio, relatos, ilustrações, material impresso, correspondências, etc. Documentação é a reunião desse material, relativo a uma ação, trabalho artístico, processo criativo, etc., com o objetivo de produzir arquivos que criam história, memória, e compartilham ações. A documentação e o registro levam parte dos projetos a outros espaços e tempos, permitindo sua ressignificação ou servindo como matéria bruta ou referência para outros projetos e reflexões.

It refers to records of any nature, such as photographs, videos, audio recordings, reports, illustrations, printed works, letters, etc. A documentation is the gathering of all of these materials, in relation to an action, artistic work, creative process and more, with the objective of creating memory and history-forming

archives, capable of sharing actions. A documentation or record takes a part of the projects to other spaces and times, allowing them to be redefined or to serve as a raw matter or reference to other projects and reflections.

A Deriva é um modo de comportamento experimental que visa a uma experiência viva da cidade. É a prática de andar sem rumo.

DERIVA
drift

Drift is an experimental behavioral mean which aims to generate a life experience in the city. It is the practice of drifting through a space, with no set course.

No sentido dado por Guy Debord: “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Diz respeito a um estágio do capitalismo avançado onde a imagem ganha uma onipresença na vida em sociedade, de forma que as relações humanas não são mais “diretamente vividas”. É a transição do “ser” para o “parecer”. O Espetáculo para eles seria “a alienação e a passividade da sociedade” e o seu antídoto seria “a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura”. Ver: Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*, Contraponto: Rio de Janeiro, 1997.

ESPETÁCULO
spectacle

As defined by Debord: “the spectacle is the capital at such a degree of accumulation it becomes image”. It refers to a stage of advanced capitalism in which image becomes omnipresent in the life in society, in such a way that human relations are no longer directly lived through. It is the transition of “being” to “appearing to be”. According to him, the spectacle can be seen as “society’s passiveness and alienation”, and its antidote would be “the active participation of individuals in all areas of social life, specially the cultural area”. For more information, please consult Guy Debord’s “The Society of the Spectacle”.

É uma das principais estratégias do capitalismo atual e inclui o investimento de grandes recursos em ações denominadas de “requalificação ou revitalização” de áreas “esquecidas” da cidade. A partir de uma lógica de especulação imobiliária, baseada em negociações entre o setor privado e os governos, esse tipo de iniciativa transforma lugares para atrair novos investimentos. Geralmente envolve a realização de grandes empreendimentos imobiliários em áreas pobres ou desvalorizadas, incluindo a construção de imóveis de alto padrão e a criação de serviços e espaços para consumo (lojas, restaurantes, cafés e shoppings) e lazer (centros culturais, museus, galerias, etc.). Como consequência, a gentrificação leva à expulsão ou à substituição das famílias de baixa renda pelas de classe emergente. Portanto, a gentrificação não é um processo apenas físico (de intervenção no lugar) ou econômico, mas é também cultural e social, pois modifica todos os aspectos culturais de uma determinada região.

GENTRIFICAÇÃO
gentrification

308

309

GRUPO group

It is one of the main strategies of modern capitalism. It involves the financial investment, many times called “requalification” or “revitalization”, of forgotten areas in a city. By means of real estate speculation, it transforms these places to attract investments. This generally happens in impoverished or devalued areas, on which great building ventures are carried out, generally involving high standards and the creation of services and spaces for consumption (shops, restaurants, diners, malls) and leisure (cultural centers, museums, galleries, etc.), causing transformations and explorations by using negotiations between the private sector and the governments as a starting point. Consequently, gentrification leads to the eviction or substitution of families with low income by those in the emergent class. Therefore, gentrification is not only an economical and physical process (intervening over a place), but is also cultural and social in nature, since it modifies all the cultural aspects of the affected region.

Sinônimo de Coletivo, um grupo serve, entre outras coisas, para viabilizar projetos que os membros não conseguiriam realizar sozinhos. Em um grupo, busca-se compartilhar os processos e socializar os resultados. É um núcleo de produção em que a questão da autoria se dissolve.

A synonym of collective, a group functions - amongst other purposes - to facilitate projects which could not be carried out by a single person. Those in a group aim to share the processes and socialize the results. It is a production core in which the matter of authorship is dissolved.

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS insertions into ideological circles

Inserções em Circuitos Ideológicos: as inserções tomaram forma em dois projetos do artista Cildo Meireles – “Projeto Coca-Cola” e “Projeto Cédula” – que nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Consistia na inserção de mensagens como “Quem Matou Herzog” ou “lanques Go Home” em cédulas de dinheiro ou nas garrafas de Coca-Cola. O trabalho utiliza os meios de circulação próprios do dinheiro, ou das garrafas de refrigerante, para existir.

Insertions have taken shape in two projects by the artist Cildo Meireles: “Projeto CocaCola” and “Projeto Cédula”, which were born out of the need of creating a system of information exchange and circulation, with no dependency on any kind of centralized control. It consisted of the insertion of messages like “Who killed Herzog?” or “Yankees Go Home” in ballots or Coca-Cola bottles. The continued existence of the project utilizes the established circulation means of currency and soda bottles.

Criada em 1957 numa conferência em Cosio d'Aroschia, Itália, por membros da Internacional Lettrista e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Situacionista (IS) envolveu um grupo de intelectuais e artistas de vários campos que se associaram num movimento artístico, político e poético, criado e liderado por Guy Debord. Era um grupo radical de crítica política e constituiu uma vanguarda artística que pretendeu – e exigiu dos seus membros – a ultrapassagem das formas vigentes de arte e a disposição de todas as suas energias a serviço da revolução. O tédio era entendido como a pior das coisas, como forma de patologia social que conduz a humanidade à pior escravidão. Percebiam a importância da produção industrial da cultura como fenómeno profundamente transformador das estruturas simbólicas, inaugurando a “sociedade do espetáculo”, conforme descrita e criticada por Guy Debord.

Created in 1957 at a conference in Cosio d'Aroschia, Italy, by members of the Lettrist International and the International Movement for an Imaginist Bauhaus, the Situationist International (SI) was formed by a group of intellectuals and artists from a diversity of fields, which associated themselves to an artistic, political and poetic movement created and led by Guy Debord. It was a radical group of political critique, and was constituted of an artistic vanguard which aimed for - such was demanded from its members - the overcoming of the prevailing forms of art and the disposition of all energies at the service of the revolution. Boredom was regarded as the worst of all things, as a form of social pathology leading humanity to the worst kind of slavery. They realized the importance of the industrial production of culture as a deeply transforming phenomenon to symbolic structures, unveiling the “society of spectacle”, as described and critiqued by Guy Debord.

**INTERNACIONAL
SITUACIONISTA**
situationist
international

Esse termo é usado quando objetos, imagens ou informações são colocadas em certos contextos (museus, jornais ou na rua), interrompendo a percepção da arte e chamando atenção para as mensagens veiculadas ali. Pode ser entendida como um procedimento prático, ou uma ação que se dá nas estruturas urbanas, em que o artista intervém produzindo ou alterando as características do local da ação.

This term is used when information, objects or images are put into specific contexts (museums, newspapers or the streets) interrupting the perception of art and drawing attention to the messages contained within. It can be regarded as a practical procedure, or as an action taking place in urban structures on which the artist intervenes by producing or modifying their features.

INTERVENÇÃO
intervention

LIVRE
INFORMAÇÃO
free information

A defesa da livre informação está relacionada diretamente ao contexto da luta pela democratização da comunicação e pelo direito humano de acesso à informação e livre expressão do pensamento. Nessa perspectiva, o exercício efetivo da cidadania pressupõe a possibilidade de todas as pessoas buscarem seus meios de livre expressão e manifestação do pensamento, sem restrições ou qualquer tipo de controle. Nesse sentido, busca-se combater a hegemonia da grande mídia, que veicula apenas aquilo que é de seu interesse, criando situações falsas que geram a desmoralização de certos grupos, ações e pessoas.

The defense of free information is done with the intention of making information democratic, believing that the free expression of thought and true knowledge of the facts are pivotal for the sound exercise of citizenship. It aims to resist the greater media, which displays only what relates to its interests and creates false situations to demoralize specific groups, actions and people.

PAISAGEM
landscape

Milton Santos aponta que a palavra paisagem pode ser entendida como um "conjunto de elementos naturais ou artificiais que fisicamente caracterizam uma área". "A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão". Ele afirma ainda que a paisagem é constituída de objetos passados e presentes, portanto é transtemporal.

Milton Santos indicates that "landscape" can be understood as a "collection of natural or artificial elements which physically characterize an area". "There is no such a thing as an inert, stationary landscape, and if we use this concept, it should only be as an analytical resource. Landscape is materiality, formed by material and immaterial objects". He also states that a landscape is composed of past and contemporary objects, and as such it is transtemporal.

PSICOGEOGRAFIA
psychogeography

Psicogeografia: experiência prática de apropriação lúdica do território urbano, criada pelos Situacionistas, que abrange a produção de uma geografia afetiva, subjetiva, que busca cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas, basicamente, pelas deambulações urbanas. A psicogeografia propõe o "estudo dos efeitos específicos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, e suas influências sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.". Ver JACQUES, P. B. (Org.) Apologia da Deriva. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

A practical experience of recreational appropriation of urban territory, created by the Situationists, which can be defined as the production of an affective, subjective geography. It intended to map the many different psychic ambiances, basically provoked by urban wanderings. Psychogeography proposes the "study of the specific effects of the geographic medium, consciously sorted or otherwise, and its influences over the

affective behavior of individuals". For more information, please consult JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Zonas Autônomas Temporárias (tradução de TAZ – Temporary Autonomous Zones). Na denominação de Hakim Bey, TAZ são lugares, que por uma fração do tempo, funcionam de maneira independente de qualquer controle político do Estado.

TAZ
TAZ

Temporary Autonomous Zones, as denominated by Hakim Bey, are places which, for a fraction of time, function independently from any sort of political control by the State.

Criado pelos Situacionistas, não era uma proposta de urbanismo, mas sim uma crítica a ele. Consiste em uma teoria urbana crítica que busca o emprego conjunto de artes e técnicas que trabalham para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento. O urbanismo unitário luta contra o tédio nas cidades por meio de exercícios livres que "descondicionam" os modelos de vida para organizá-los de outra maneira, de forma a criar um novo padrão de comportamento para o cotidiano. O pensamento do urbanismo unitário foi a base para a criação da "Nova Babilônia", uma proposta de cidade utópica, desenvolvida pelo arquiteto holandês Constant. Nessa cidade, existiria uma infinidade de construções experimentais inacabadas, abertas ao uso livre pelos seus habitantes.

URBANISMO
UNITÁRIO
unitary urbanism

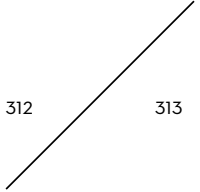
Created by the Situationists, it was not a proposal of urbanism, but a critical statement to urbanism. It is a critical theory which sought the collective employment of arts and techniques which worked for the integral construction of an environment dynamically connected to behavioral experiences. Unitary urbanism counteracts the boredom in cities by means of free exercises, which decondition the established life models to organize them in a different manner, so as to create a new standard of behavior for ordinary life. The idea of unitary urbanism was the basis for the creation of "New Babylon", a proposal for an utopian city, developed by Dutch architect Constant Nieuwenhuys. In this city, there would exist an infinity of experimental, unfinished constructions, available to be freely used by its inhabitants.

De acordo com Milton Santos, a utopia não é algo inatingível, irrealizável, mas sim a possibilidade real de mudança.

UTOPIA
utopia

According to Milton Santos, "utopia" does not refer to something unattainable, unrealistic; it refers, in truth, to the real possibility of change.

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS
REFERENCES



312

313

ARANTES, Otília Beatriz F. **A Cidade do Pensamento único: Desmanchando Consensos.** São Paulo: Vozes, 2002.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

ASSIS, Érico. **Táticas lúdico - midiáticas no ativismo político contemporâneo.** Dissertação de Mestrado. São Leopoldo, UNISINOS, 2006.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi.; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade: debates, ações e articulações.** Salvador: EDUFBA, 2010.

CAIAFA, Janice. **Comunicação e diferença nas cidades,** Revista Lugar Comum 18, pag 91, 2009.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética, Walking as an aesthetic practice.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** 3. ed. Petropolis: Vozes, 1998.

CÉSAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira.** Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CESAR, Vitor. **Artista é público,** dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP, 2009.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA!, Marcelo; **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro = Interval, breathing, small displacements : Poro's poetical actions.** São Paulo: Radical Livros, 2011.

DE MASI, Domênico; FIGUEIREDO, Yadir A. **O futuro do trabalho: fadiga e ócio na sociedade pós-industrial.** Brasília: UnB, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

DEBORD, Guy; ABREU, Estela dos Santos. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990.** Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DEUTSCHE, Rosalyn. **The Question of the Public Space.** Documento eletrônico. 1992.

FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Escritos de artistas: Anos 60/70.** 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRENTE 3 de FEVEREIRO. **Zumbi Somos Nós - Cartografia do racismo para o jovem urbano.** São Paulo, Programa de Valorização de Iniciativas Culturais/VAI, Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

GUATTARI, F. **Caosmose.** São Paulo: Ed. 34, 1992.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade.** 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do império.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço.** Belo Horizonte: Ed. Annablume, 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Edições Loyola, 2007 [1989].

HARVEY, David. **Rebel Cities: from the right to the city to the urban revolution.** New York: Verso, 2012.

HISSA, Cássio E. Viana; WSTANE, Carla. **Cidades incapazes.** GEOgraphia (UFF), v. 11, p. 85-100, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Conversações: de artes e de ciências.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HISSA, Cássio E. Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HISSA, Cássio E. Viana. **Ambiente e vida na cidade.** In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. (Org.). **As cidades da cidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein; ABREU, Estela dos Santos. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012

JACQUES, Paola Berenstein. **Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas.** Salvador: EDUFBA, 2012.

KUNSCH, Graziela (Org.). **Urbânia 3.** São Paulo: Editora Pressa, 2008.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity.** Massachusetts: MIT press, 2002.

LEFEBVRE, Henri; **A revolução urbana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: 1969.

LAZZARATO, M; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LINKE, Ines; GANZ, Louise Marie; THISLANDYOURLAND. **Cozinhas temporárias: pelos quintais do Jardim Canadá = Temporary kitchens : through the yards of Jardim Canada.** Belo Horizonte: JA.CA, 2013.

LINKE, Ines; GANZ, Louise Marie; THISLANDYOURLAND. **Bicicletas ambiente: economias de quintal.** Belo Horizonte: JA.CA, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARQUEZ, Renata Moreira; **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. 2009. Tese de doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011.

NEGRÃO, Raísa Drumond de Abreu. **Imaginários Emergentes, Práticas urbanas alternativas em São Paulo**, trabalho de conclusão de curso, Faculdade de Arquitetura/USP, 2014.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PÁL PELBART, Peter. **Vida capital ensaios de biopolítica**, São Paulo Iluminuras, 2009.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana São Paulo: região central (1945-1998)**, obras de caráter temporário e permanente, São Paulo, Editora Annablume, 2000.

PAULO Nazareth: **arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo e Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: 1988.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?** Disponível em: <http://www.chavemestra.com.br/HIBRIDISMO%20COLETIVO%20NO%20BRASIL.htm>.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: ed.Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: EdUSP, 2004.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Editora Record, 2001.

SANSÃO FONTES, Adriana. **Intervenções temporárias, marcas permanentes. A amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB-FAU/UFRJ, 2011.

SILVA TÉLLEZ, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Breno, GANZ, Louise, **Lotes Vagos – ocupações experimentais**, Belo Horizonte, Instituto Cidades Criativas, 2009.

SILVA, Regina Helena A. **Cartografias urbanas: construindo uma metodologia da apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade**. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, número especial, 2008.

VILELA, Bruno **PROJETO MUROS. Muros: territórios compartilhados**. Belo Horizonte: [S.n], 2011.

Brígida Campbell é artista e professora do curso de graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mestre pela EBA-UFMG. Sócia fundadora do EXA - Espaço Experimental de Arte, em Belo Horizonte [www.exa.art.br]. Faz parte do Poro [www.poro.redezero.org].

Brígida Campbell is an artist and professor of the of the graduation course in Visual Arts at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais. She is a doctoral student in Visual Arts at the Escola de Comunicações e Artes of the University of São Paulo; and has a Master's degree at the EBA-UFMG. She is a founding partner of EXA – Espaço Experimental de Arte in Belo Horizonte [www.exa.art.br] and a member of Poro [www.poro.redezero.org].

www.brigidacampbell.art.br
brigidacampbell@gmail.com

AGRADECIMENTOS



THANKS

Agradeço a todos os amigos que colaboram para a execução desse livro em especial *[I thank all the friends who helped with the execution of this project, in particular:]*: Bruno Vilela, Pedro Vieira, Maria Clara Xavier, Valéria Sarsur, Lorena Vicini, Rafael Maia, Fernando Paes, Elisa Campos, Marcelo Drummond, Amir Brito, Vlad Eugen, Fernanda Goulart, Adriano Guerra, Larissa Agostini, Vera Pallamin, Marisa Flórido, Maria Angélica Melendi, Cássio Hissa, Renata Marquez, Daniel Lima e Invisíveis Produções, Márcia Lousada, Gráfica Formato, Alexandre Vogler, Berna Reale, Breno Silva, Louise Ganz, Coletivo Transverso, Daniel Escobar, Dereco, Babidu, Grupo Empreza, Frente Três de Fevereiro, Coletivo Filé de Peixe, Gia, Guga Ferraz, This Land Your Land, Paulo Nazareth, Pierre Fonseca, Piolho Nababo, Piseagrama, Coletivo Projetação, Raphael Escobar, Vj Suave, Trinca SP, Interlux Arte Livre, Goura, Monica Nador, Acidum, Sthepan, Opavivará, Grupo Fora, Flavia Mielnik, Ronald Duarte, Jonathan de Andrade, Barbara Szaniecki, Mário Ramiro, ECA-USP, FAU-USP.

Agradeço a Funarte pelo patrocínio e a Escola de Belas Artes da UFMG pela licença para estudos. *[I thank Funarte for the sponsorship and the Escola de Belas Artes da UFMG for the sabbatical for my studies.]*

318

319

EXPEDIENTE

CREDITS

CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO
CONCEPT AND ORGANIZATION

BRÍGIDA CAMPBELL

PROJETO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN

RAFAEL MAIA

DIAGRAMAÇÃO
LAYOUT

BRÍGIDA CAMPBELL
RAFAEL MAIA

IMPRESSÃO DA CAPA
COVER PRINT

FERNANDO PAES

ARTE FINAL E PRODUÇÃO GRÁFICA
ARTWORK AND GRAPHIC PRODUCTION

BRÍGIDA CAMPBELL

EDIÇÃO DE TEXTO
TEXT EDITING

ADRIANO GUERRA E LARISSA AGOSTINI

REVISÃO
REVISION

MARIA CLARA XAVIER

TRADUÇÃO
TRANSLATION

PEDRO VIEIRA
VALÉRIA SARSUR

C187e

Campbell, Brígida

Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city / Brígida Campbell; tradução para o inglês Valéria Sarsur e Pedro Vieira - São Paulo, Invisíveis Produções, 2015.

320 p. : il.

ISBN: 978-85-66129-22-9

1. Artes 2. Arte Contemporânea 3. Cidades Imaginárias I. Título

CDD - 700

Impresso no mês de setembro de 2015, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, pela gráfica Formato. O corpo do texto é na fonte Akkurat. Projetada por Laurenz Brunner em 2004 e baseada na tradição tipográfica suíça, como a Helvética. Para os títulos utilizou-se a fonte Neutra Face, desenhada por Christian Schwartz em 2002. Inspirada nos princípios de Design do arquiteto Richard Neutra, é um projeto ambicioso de criar uma fonte geométrica que fosse tipograficamente a mais completa. O miolo foi impresso em offset sobre o papel Polén Bold 90g e a capa em serigrafia, por Fernando Paes, sobre o papel Cartão Duplex 250g da Suzano.

Printed in September 2015, in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, by Formato Press. The body text is in Akkurat font. Designed by Laurenz Brunner in 2004 and based on the Swiss typographic tradition, such as Helvetica. For titles, the Neutral font was used, designed by Christian Schwartz in 2002. Inspired by the Design principles of architect Richard Neutra, it is an ambitious project that aims to create a geometrical font that is typographically the most complete. The interior was printed in offset on the Pollen Bold 90g paper and the cover in screen printing, by Fernando Paes, on the Duplex Card paper 250g by Suzano.

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO MINISTÉRIO DA CULTURA E PELA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES - FUNARTE NO EDITAL BOLSA FUNARTE DE ESTÍMULO À PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

distribuição gratuita - venda proibida

[free distribution - not for sale](#)



9 788566 129229



