

TRANSBORDAMENTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA PARA O MEIO URBANO

Sylvia Furegatti
sylviafuregatti@iar.unicamp.br / shfdc@uol.com.br
DAP IA Unicamp

ISSN 2316-6479

Resumo

O texto discute alguns dos elementos constitutivos da fresta aberta pela arte contemporânea que expande o caráter e o lugar de sua apresentação do interior dos museus para a sua instauração no espaço aberto e urbano. Essa fresta revela qualidades de transbordamento e trajetividade para as produções artísticas apresentadas a partir da década de 1960 no mundo todo pelo entendimento de que tais manifestações elaboram uma organicidade dentro do sistema artístico que ricocheteia a legitimidade da instituição museológica e seu papel na criação e consagração de novos artistas e projetos. Por esse caminho, essa pesquisa articula aspectos da estrutura e da territorialidade transversa próprios da arte extramuros contemporânea.

Palavras-chave: transbordamento, trajetividade, arte extramuros

Abstract

This paper discusses some of the elements of the gap offered by the art that expands its character and location of presentation inside the museum in terms of its establishment on open and urban contemporary space. This gap reveals qualities like overflowing and traffic connected to the artistic productions presented internationally from the 1960s, and assumes that such manifestations elaborate a kind of organinity into the art system that bounces the legitimacy of the museum institution and its role in the creation and consecration of new artists and projects. Therefore, this research articulates aspects of the transverse structure and territoriality peculiar to extra walls contemporary art.

Keywords: overflowing, traffic, extra walls art

Das constantes revisões do estatuto da arte ao longo do tempo, temos no dado espacial um dos elementos atuais fundamentais para a configuração polissêmica assumida pelas vertentes artísticas contemporâneas.

A valorização do espaço como corpo constituinte do trabalho artístico, tal como o fundamenta a contemporaneidade, conduz o artista para o meio urbano, para o campo e demais configurações geográficas de forma a alterar o lugar da arte, bem como os papéis a serem cumpridos por seus variados agentes. Nessa direção, a arte promove uma abrangente revisão terminológica que vai de encontro à ressemantização desse campo e anuncia a distinção entre apresentação de instauração do trabalho de arte no espaço físico/lugar que ocupa. Instaurar ao invés de apresentar nos traz pelo menos dois direcionamentos para esse estudo: o primeiro deles indica a necessidade de observação consistente das

especificidades do local, do tempo pretendido para a permanência do trabalho, dos possíveis desdobramentos que essa ação pode causar no grupo de espectadores com quem dialoga a proposta artística. O segundo ponto nos chama a atenção para a fluxo gerado pelo projeto instaurado, ou seja, como o seu estabelecimento em determinado espaço adota um sentido de corte temporal que considera como artístico as alterações propostas a partir de sua presença e ação.

Implantar, sem que essa ação seja definitiva, supõe também a transitoriedade buscada pela arte contemporânea e pelas vertentes da intervenção artística no meio urbano contemporâneo.

O *espaço urbano*¹, termo aplicado a partir da qualificação que faz Lefebvre para os grandes centros urbanos, revela-se como lócus onde esses elementos todos se inscrevem, pois é a partir da escolha desse território complexo e muitas vezes ampliado para a arte que ocorre a contaminação entre campos organizados das comunidades e dos valores estabelecidos entre as formas de política, capital, tecnologia e cultura. A cidade, e sua ordem moderna, não possibilitavam tais questões para seus artistas; é a Megacidade que oferece o desafio ao artista interventor contemporâneo. Intervir passa a ser a palavra chave no processo acelerado e aparentemente sem fim da constituição aberta dos grandes centros e megacidades.

Assim, a intervenção, tal qual a instauração, propõe um tipo de temporalidade que permite duplicidade de ação: intervir definitivamente, implantando uma marca no terreno, e ainda, intervir sobre a orientação que tem sido adotada para aquele terreno, intervir na sua história, de modo a revisar parte dos acontecimentos por meio da temporalidade do gesto. A intervenção supõe o colocar-se entre dois fatos ou pontos pertencentes a uma linearidade e sentido de ordem dissolvidos a partir da introdução desse gesto.

Termo originariamente pertencente ao campo da Arquitetura e do Urbanismo, a intervenção no campo artístico configura-se pelo poder de um novo gesto sobre o anteriormente estabelecido; elevação máxima da ideia de continuidade, da existência de múltiplas camadas constitutivas, sobreposições de conceitos, linguagens e formas para a ação que constroem os espaços e lugares do mundo atual.

Essa configuração de contiguidade entre os campos de conhecimento é que potencializa o conceito de transbordamento verificado em parcela significativa da produção da arte em meio urbano contemporâneo, particularmente aquela produzida no Brasil.

1 Lefebvre coloca que: "As diferentes formas de entrada na sociedade urbana, as implicações e consequências dessas diferenças iniciais, fazem parte da problemática concernente ao fenômeno urbano ou "o urbano". Esses termos são preferíveis à palavra "cidade", que parece designar um objeto definido e definitivo, objeto dado para a ciência e objetivo imediato para a ação, enquanto a abordagem teórica reclama inicialmente uma crítica desse "objeto" e exige a noção mais complexa de um objeto virtual ou possível. Henri LEFEBVRE. 1999, p. 28.

No âmbito internacional, as pesquisas sobre as variantes formas da arte pública e urbana contemporâneas revelam-se pela polissemia das estratégias dos *agentes*² do campo artístico disposta num terreno fértil de oportunidades e estrutura institucional e mercadológica.

Processo e contiguidade constroem novos valores para a produção artística que não mais correspondem aos formatos consolidados pela instituição museológica, pelo mercado de arte e os regimes colecionistas conhecidos. Sabidamente, é a pressão mercadológica aliada à institucionalização do trabalho artístico nos museus que desagradam parte dos artistas que escavam a fresta em busca da condição da periferia, do deserto ou de outros espaços não convencionados para a arte.

Contudo, externo ou interno ao espaço museológico, o trabalho de arte contemporânea é consciente da dependência de sua confirmação como arte por meio da visibilidade e autoridade a ele conferida pelo(s) agente(s) do circuito com quem negocia. Assim, ao invés de rompimento, prega-se a negociação. O ziguezague se completa; a circularidade do sistema de arte, oportuna e oportunista, deve agora reconfigurar suas relações internas, bem como considerar os múltiplos lugares para sua instauração na atualidade. Teixeira Coelho deixa uma indicação assertiva sobre a relação de proximidade e negociação estabelecida pela produção artística contemporânea, o museu e o seu mercado. Ele coloca que:

“O museu não foi derrotado. Nem o mercado da arte. Nem as instituições como um todo. Mesmo porque, ao final da década de 70, uma nova atitude diante das instituições despontava: não se tratava mais de contestá-las, destruí-las, tratava-se agora, um tanto cinicamente, de aproveitar aspectos positivos que podiam oferecer a cada um individualmente. Mesmo a tão radical arte conceitual foi suficientemente contemporânea para entrar na nova onda (...) Se as instituições são a Modernidade e se 68 foi contra esse espírito moderno e portanto contra a instituição, de seu lado a pós-modernidade é o reconhecimento (implícito e as vezes expresso) da existência da instituição, com a qual se passa a conviver pacificamente. Muito pacificamente.” (COELHO, 2000, p.200)

Enquanto o contexto intramuros, tipificado pelo museu, valoriza a ideia do centro e da unicidade, o extramuros dinamiza essa ideia trazendo à tona o valor da concomitância e do transbordamento.

A verificação dos transbordamentos ocorridos no caso brasileiro pontua a importância e parceria de museus tais como MAM-RJ, MAC USP que, em meados da década de 1960 e 1970, efetivaram programas variados de

2 A partir dos textos escritos por Allan Kaprow, em meados da década de 1960, o termo agente passa a ser empregado para determinar uma condição plural para o artista. Em particular, no Brasil, Ricardo Basbaum constrói importantes conceitos sobre a sistematização dessa ideia por meio do *etc-artista*. Além deles, Canclini também usa o termo agente em seus textos.

arte na rua, na busca de maior democracia e acesso, tanto quanto buscam desburocratizar o modelo do trabalho museológico conhecido. Projetos tais como “Arte no Aterro – um mês de Arte Pública” (RJ,1968), “Domingos da Criação” (RJ,1969), “Do Corpo a Terra” (BH, 1970), “Supermercado de Arte” (RJ); as “Feiras de Arte da Praça da República” (SP) e da “Praça General Ozório” (RJ) e Projeto “Arte na Rua”, (MAC USP) dentre outros bem exemplificam o contexto de contiguidade na criação artística do período, circunstância não necessariamente incorporada ou aceita pelos pares do circuito artístico cultural desses grandes centros urbanos do período. Os projetos criados por Frederico Moraes, Walter Zanini, Hélio Oiticica, Artur Bárrio, Lygia Clark, Lygia Pape, Jackson Ribeiro, Cildo Meireles, dentre outros curadores e artistas daquele momento, estabelecem um campo orbital em torno da instituição que é caracterizador da fresta elaborada pelo modelo brasileiro que se volta para o espaço aberto e urbano.

É com a participação do Museu que se constrói a fresta de passagem que possibilita o transbordamento dos trabalhos desses artistas para o lado externo e urbano. Embalados por projetos que relacionam a atenção à renovação estética contemporânea por meio de uma nova dinâmica da tríade artista/trabalho-museu/espaco-espectador, os Museus de Arte brasileiros, particularmente os citados anteriormente, demonstram tolerância aos aspectos de marginalidade introduzidos pela Tropicália e atuam preliminarmente como os próprios radares de vôo das incursões pelo entorno urbano.

Se os artistas representativos do período recebem a informação de que a postura criadora artística atualizada é a marginal à instituição e a utilizam de forma mais experimental; não tão crítica à instituição; mais próxima de um transbordamento do que seu afastamento total. Assim, alinhados, o espírito marginal e o valor experimental promovem o distanciamento da institucionalização convencionada nos espaços museológicos e facilitam a insurgência de propostas mais híbridas, efêmeras que não criam, necessariamente, um demérito completo da atuação institucional para a Arte.

É preciso considerar ainda que o afastamento praticado internacionalmente pelos artistas estrangeiros, ao longo da década de 1970, tem sua origem aclarada pelo próprio suporte tecnológico apresentado em boa parcela dos projetos instaurados nos desertos e locais mais afastados, como executam Robert Smithson, Michael Heizer, Allan Kaprow, Christo Javacheff. Mesmo assim, verifica-se nesses projetos, uma proximidade com o transbordamento anunciado, já que o mercado, atrelado à instituição e às próprias linhas de financiamento dos projetos, absorve tais propostas de uma maneira ou de outra.

Alguns projetos seminais para o período colaboram para a compreensão desses distanciamentos. “Double Negative” de Michael Heizer foi feito com financiamento de colecionadores que investiram na sua construção e teve também suporte financeiro da galerista Virginia Dwan. Richard Serra e seu trabalho intitulado “Tilted Arc” pontuam outro exemplo crítico dessa questão. Uma vez encomendado, o projeto é retomado e destruído pelo NEA – *National Endowments for the Arts* que atuava no cenário urbano norte-americano promovendo obras para o espaço público. A proximidade dos museus nunca deixou de fazer parte dos projetos de Christo Javacheff. O artista dividia bem as fases de elaboração de seu trabalho entre *Fase de Hardware* – criação do projeto, da maquete e demais documentos para a proposta e *Fase de Software* – quando da instalação das lonas sobre o lugar escolhido. Christo sustenta cautelosa independência de eventuais patrocinadores na fase de instauração do projeto não permitindo que sejam anunciados. Para tanto mantém uma fundação com seu nome que viabiliza toda a produção do material e pessoal necessário. Contudo, sempre em paralelo à intervenção no mobiliário urbano, por exatas duas semanas, o artista realiza uma exposição com documentos, fotografias e demais peças que originaram a proposta executada naquele lugar.

No lugar de uma reação crítica feroz contra os museus brasileiros, ainda muito recentemente criados nas capitais de nosso país, os artistas brasileiros promovem trabalhos cujo sentido orbital constituído, entre museu e artista, nos sugere a orientação do transbordamento. Ao mesmo tempo em que problematizam a instituição confiam-lhe um grau de proximidade em projetos pontuais que produzem.

Há, contudo, nessa relação orbital algo de tensão. Dentre os vários projetos de intervenção artística que tensionam a dimensão de proximidade e distanciamento da instituição, encontramos muitos depoimentos de artistas que discutem as limitações da exposição em relação às experimentações propostas, como faz Barrio em “Troupas Ensanguentadas – T/E” (1969), inicialmente expostas num Salão do MAM-RJ, numa etapa do trabalho que o artista intitula de “Fase Interna”. Nessa etapa, ignorando as questões práticas da instituição, o artista solicitava do público que colaborasse com o projeto trazendo lixo e todo tipo de detritos para a construção do trabalho. As troupas, que depois se desdobram no evento de Belo Horizonte são então devidamente transportadas pela organização do Museu para o lado de fora, nos jardins onde Barrio faz primeiras experimentações do trabalho.

A instituição museológica é o organismo gerador do projeto “Polaroides Invisíveis – intervenções privadas” do artista Tom Lisboa, em processo desde

2006. Proposição efêmera que convoca a fotografia, a gráfica e o espaço dos banheiros de museus e galerias do mundo todo por onde o artista fixa um pequeno cartaz laranja com letras pretas no qual constrói perguntas ao usuário/espectador. O trabalho não é autorizado em nenhum dos 30 espaços culturais onde se realizou, mas é devidamente creditado pelo artista em seu portfólio, a partir das instituições que são os locais da intervenção.

Sob tal contexto de aberturas não há reservas, mas sim confluências. O trabalho da arte incide no espaço urbano sob suas condições e intensidades, não o contrário, tal qual se pressupunha o trabalho expositivo dentro do cubo branco do museu e da galeria. Para tanto, a especulação aprofundada do discurso estético, relativo a cada proposta, é também um dos elementos de sua distinção uma vez que as demais forças da urbanidade não se separam dos vetores estéticos e artísticos na leitura dos projetos.

Os vários agentes do sistema artístico passam a compreender a necessidade de que seu trabalho estabeleça-se num espaço público validado por sua capacidade de ativar conteúdos internos ao contexto externo que os recebem e significam como arte. Chus Martinez, curadora da Sala Rekalde de Bilbao, discute a adequação necessária a ser feita pelas instituições culturais na atualidade por meio da questão do espaço social que conjugam. Ela coloca que:

“Um dos maiores desafios da cultura contemporânea e por extensão de todas as suas modalidades e práticas é a de se constituir como um espaço público válido. (...) Uma instituição é uma soma de velocidades de trabalho, de públicos e de comunidades de profissionais, sua responsabilidade está portanto, em ativá-los. (...) A velocidade da exposição de grande formato (...) projetos e apresentações de menor escala (...) Assim como toda uma série de projetos que podem perfeitamente não ter lugar no próprio museu encaminhados à experimentação, mas também a entender melhor o que a própria cidade é e como ela se relaciona com o território nacional. (...) Um centro de arte deve ser um seminário permanente: um lugar de encontro entre o que está acontecendo no aqui e agora da instituição e o que acontece fora dela.” (CHUS, 2007,02)

Muitos artistas passam a estruturar seus trabalhos por estratégias que se orientam pelo campo da Sociologia, como nas investigações preliminares e negociações feitas com as comunidades e departamentos oficiais locais onde o artista Christo Javacheff pretende trabalhar, ou mesmo nas passeatas organizadas por Fred Forest no Brasil, paralelamente às Bienais Internacionais da década de 1970.

Há nesses casos citados, assim como em muitos outros, uma proximidade tal com a instituição que nos permite pensar sobre a condição do transbordamento da criação artística de dentro do museu para fora, no espaço urbano.

O trabalho artístico instaurado no espaço extramuros deve organizar-se, a partir de então, sob um espectro ampliado de forças, originárias de outros campos do conhecimento. Para tanto, deve assumir multireferências necessárias para a complexidade e mobilidade dos valores deste mundo atual. Nesse sentido, solicita nossa atenção para sua qualidade de *trajetividade*, como nova amálgama aplicada pela aproximação dos interesses, antes estanques, entre o que é essencialmente artístico e os possíveis rebatimentos exercitados no terreno cultural e urbano amplificado.

A efemeridade das propostas de intervenção bem responde à extensão cultural contemplada pela produção artística que passa a ser elaborada por imagens cujas condições de permanência e de duração são dadas por sua aparência tão mais exígua quanto veloz.

A velocidade de aparecimento dos fenômenos do mundo atual propõe sua rápida substituição. Está, nesse estado de aparência, sua apresentação e validade. Paul Virilio estuda essa qualidade de visibilidade oferecida pelo horizonte pós-moderno pela noção de trajetividade.

Como nos adverte Virilio, a trajetividade é uma área bastante aprofundada pela Mecânica e pela Balística ou Astronomia, mas ainda não devidamente verificada nos campos da Comunicação, da Arte e do Urbanismo. Para ele “*a verdade dos fenômenos é sempre limitada por sua velocidade de aparecimento*” o que nos leva a confrontar os valores que vão se apresentando em nossa sociedade pelo trajeto, ao invés do seu núcleo original. Chegamos, assim, à degradação das relações originais entre homem e meio ambiente, no qual as coisas passam a perdurar pela possibilidade que adquirem em deixar vestígios. Uma nova relação entre a espessura óptica e a velocidade dos dados dita o caráter do imaginário coletivo, do qual participam as manifestações da arte:

“A espessura óptica da paisagem diminui rapidamente, resultando em uma confusão entre o horizonte aparente sobre o qual toda cena se destaca, e o horizonte profundo de nosso imaginário coletivo, em benefício de um último horizonte de visibilidade, o horizonte transparente, fruto da amplificação ótica (eletro-ótica e acústica) do meio natural do homem.” (VIRILIO, 1993, p.107)

Sob intensa aceleração, a urgência cotidiana, vivida hoje nos centros urbanos apresenta como resultado o hibridismo de papéis e áreas de conhecimento. Tornadas mais complexas, as relações estabelecidas entre modernidade e tradição apontam para o hibridismo como resposta veloz às questões da atualidade. Assim, sob a condição da aparição, da inserção necessária na

paisagem, para que então possam se tornar reais, os concorrentes do sistema se fundem e multiplicam suas chances.

Nestor Garcia Canclini analisa a hibridação sofrida pelos vários campos da cultura na pós-modernidade enfatizando a perda da auto-suficiência que determinava a segurança do campo de ação, do objeto de estudo, seja ele artístico, antropológico, social. Coloca que, apesar das tentativas da modernidade em suprimir o distanciamento entre o culto e o popular, entre a arte e o folclore, o que ocorre é o desmoronamento dos universos autocentrados, do sentido preciso, usualmente aplicado aos objetos do sistema sociocultural tradicional. (CANCLINI, 1998, p.22/3)

Com o fim das vanguardas, percebe-se também a mudança no modo de recepção dos trabalhos artísticos pelos museus, colecionadores e espectadores de modo geral. A ideia do culto cede lugar ao comunicado e os agentes do sistema tanto podem se misturar quanto precisam adequar-se às mudanças. O dado da inovação, extremamente valorizado à época modernista, é substituído pelo dado do hibridismo, postura pós-modernista atualizada, propícia à ressemantização das coisas, objetos, valores, agentes que habitam o superpovoado e competitivo planeta.

A escolha das vias não convencionais para se produzir e comunicar a arte permite o alargamento de suas fronteiras e o encontro com as tecnologias finca seu território no espaço urbano. O indivíduo artista, romantizado pela figura do criador solitário dentro de seu ateliê, já não realiza mais seu trabalho sozinho. Seja movido pelo ritmo industrializado da vida cotidiana, seja pelo emprego direto dessas tecnologias em seu trabalho, tal qual os demais personagens da megalópole, vive, pensa e trabalha cada vez mais na dependência de um conjunto, das trocas que lhes garanta subsistência e visibilidade. A megalópole exige dele que adentre no dispositivo espetacular para que seja comunicado, aparente, para que se torne, assim, real.

O artista trabalha, cada vez mais, a partir da formação e passagem por grupos, liga-se a um novo grau de coletividade, reconhece a dependência do outro para a realização de seu trabalho. Esse outro é tanto a pessoa quanto também o campo de conhecimento ou o lugar para sua atuação. Assim, entende-se que esse espaço interstício reorganiza a conjunção entre mercado e comunicação e encontra, no urbano, o campo de sua efetivação temporal e espacial. Com isso podemos dizer que seus proponentes, artistas, agentes do sistema artístico, fazem uso do que Lefebvre compreende como *pensamento urbanístico*: a reunião das reflexões dos dados estabelecidos e separados pela História no contexto social urbano. (LEFEBVRE, 1999, p. 44) As formas, as funções e as estruturas urbanas são inseridas nesse campo da manobra artística.

O espaço urbano deixa para trás o conceito, cada dia menos praticável, de cidade para determinar parâmetros para a urbanidade que partem da localização e da troca, da versatilidade e da fluidez com que se estabelecem os homens diante dos valores renováveis da informação ao invés de sua posição, estadia ou morada. Configurado por um estado de explosão, contraditório, vetorizado por novas formas de percepção, velocidade e distâncias, esse novo espaço urbano guarda tanto a concentração como a dispersão e, como ressalta Lefebvre, em seu aspecto de concentração pressupõe a convergência de tudo que há no mundo, na natureza, no cosmos: frutos da terra, produtos da indústria, obras humanas, objetos e instrumentos, atos e situações, signos e símbolos. Nesse ponto, Lefebvre e Kaprow se encontram: o fenômeno urbano demanda não a hierarquização, mas sim, a contextualização.

A complexidade das relações humanas e espaciais presente nos grandes centros urbanos inibe todo tipo de ação permanente, preterida em relação aos eventos, às possibilidades de revisão e renovação, usualmente amparadas pela reversibilidade de funções, usos ou conceitos de objetos, lugares, equipamentos urbanos, monumentos e suas variações. Ao invés de persistirem, as esculturas de grande dimensão e materiais sólidos ou as áreas públicas para o convívio social, perdem terreno para modelos de ação e projeção de imagens, preferidas por se tratarem de propostas artísticas que se instauram por tempo determinado, e que possibilitam a reversibilidade de tudo que foi alterado por sua passagem.

Muitos são os caminhos adotados pelos artistas interventores do meio urbano nessa direção. Destacam-se, na agenda atual, as projeções de imagens sobre monumentos e edifícios criadas por *Krzysztof Wodiczko* as quais, dentre outros importantes pontos conceituais, pontuam o caráter trajetivo e temporário de sua presença sobre as estruturas urbanas.

Esse contexto demanda-se do artista contemporâneo um tipo de *inteligência estratégica* encontrada além de seu território de investigações originário. Inteligência apontada por Ronaldo Brito em suas análises sobre o circuito artístico brasileiro. O crítico pontua a necessidade de reordenação de valores para que se alcancem, com os projetos contemporâneos, estratégias de alargamento do campo de ação da arte. Ele coloca que:

“Independente de suas linguagens, passou a ser necessária aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de recuperação e bloqueio de seus trabalhos. (...) mais que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade. (...) Há provavelmente uma urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas (...) uma mobilidade tática, voltada para fora – sem prejuízo, é claro do rigor de articulação interna do trabalho (...) – e que permita,

por exemplo, encontrar o suporte circunstancialmente mais eficaz. Ou multiplicar suas intervenções, buscando canais fora do circuito. (...) uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte.” (BRITO, 1975, 06)

Arte e urbanidade passam a demandar, portanto, novas formas de atuação ainda pouco ajustadas aos atuais chamamentos das programações públicas oficiais. Aliadas ao contexto extramuros, conceitos terminológicos como *ocupação*, *apropriação* e *intervenção* passam a conduzir os critérios atualizados da inserção artística ligada ao espaço aberto e urbano e, sobretudo, a uma nova temporalidade. Mais que forma, durabilidade ou dimensão adotada, o processo e a formulação consciente do discurso assumem novos papéis de importância.

A arte, atenta aos acontecimentos econômicos e sociais que constroem os novos centros urbanos que a apresentam, trabalha com a ideia de novas concepções espaciais criando seus mapas. Organiza seus sustentáculos no espaço extramuros, buscando desintegrar os hiatos, típicos dos rompimentos praticados na Modernidade artística, preferindo estabelecer as negociações que sublevam o processo e o trajeto.

Pelo viés artístico, essa conduta, iniciada com o sabor inovador da confrontação e da violação modernistas, de poemas não escritos e telas deixadas em branco, passa a se deparar com múltiplas novas ordens da alardeada desmesura do crescimento urbano. A resposta à equação *tempo e espaço* torna-se fundamental para a inserção do trabalho artístico no patamar contemporâneo e, para que isso se efetive, a postura do confronto deve ser recolocada.

O tempo é igualmente revisitado nas questões do projeto e da intervenção que adensam os aspectos constituintes da arte e meio urbano juntos. David Harvey distingue os urbanistas da cidade pós-moderna como projetistas pontuais atuantes sobre um tecido urbano que já não mais permite seu planejamento. O arquiteto, impossibilitado de *comandar a metrópole, exceto aos pedaços*, projeta ao invés de planejar. (2006, p.69)

A efetividade das ações, ideias, projetos, trabalhos artísticos combina sua conceituação ao ajustamento temporal com o fluxo da vida cotidiana, com sua configuração espacial globalizada, muito bem compreendida, a essa altura, como postura a ser adotada pelo autor contemporâneo. Dessa mesma forma, a figura do muro como separação vanguardista vai sendo modificada, torna-se porosa e deixa a diferença entre o artista brasileiro e o estrangeiro, igualmente borradas.

O muro como limite do espaço museológico, expográfico, qualificador do trabalho artístico atual deixa de ser elemento limitador e assume uma característica instigadora para a renovação da criação artística. Em vários casos internacionais

e de forma pontual no Brasil não oferece as amarras, nem o peso reclamado pelos representantes estrangeiros dessa vertente, que preferem distanciar-se na direção do deserto. Nessa paisagem o raio de ação é outro, é orbital e tem outra velocidade e amplitude de formação.

Proponentes das intervenções, os artistas e os arquitetos transmutam suas exigências para um formato da intervenção que se caracteriza, cada vez mais, pela ação imediata, em geral efêmera, sobre determinado tempo e lugar.

Com o passar das últimas quatro décadas, a noção de ampliação dos campos de atuação para a Arte e para a Cultura torna-se tão evidente que a questão do ajustamento a um lugar discursivo, referencial e de pertença, no qual possam ser adequadas as concomitantes velocidades que atuam sobre o homem e seus projetos, apresenta o conceito extramuros ponto de referência.

Do mesmo modo, a ideia do transbordamento provoca o contrário do isolamento usualmente atribuído ao artista e nos leva ao tom de negociação, com o qual trabalha a dupla: artista contemporâneo e museu de arte. Essa distância, algo programada, responde à conectividade com a atualidade social, artística e cultural e demonstra o sentido de equilíbrio buscado, criticamente, pelo pluralismo contemporâneo.

Referencias

BAUMAN, Z. ***O mal estar da pós-modernidade***. 1998.

BRITO, Ronaldo. ***Análise do circuito***. ***Revista Malasartes***, nº 01, RJ, 1975.

CAUQUELIN, Anne. ***A cidade e a arte contemporânea***. ***Revista Arte e Ensaio***. Revista do Mestrado em História da Arte. Ano 3, nº 3. EBA UFRJ. Rio de Janeiro, 1996, págs. 31 a 35.

CANCLINI, N. G. ***Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade***. Trad. Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. SP: Edusp, 1998
COELHO, Teixeira. ***Guerras Culturais***. SP: Iluminuras, 2000.

FERREIRA, G. ***Crítica de Arte no Brasil. Temáticas Contemporâneas***. RJ: Funarte, 2006.

HARVEY, David. ***Condição Pós-Moderna***. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

KAPROW, Allan. ***A educação do a-artista***. ***Revista Malasartes***. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.

KRAUSS, R. ***Caminhos da escultura moderna***. SP: Martins Fontes, 1998.

LEFEBVRE, Henri. ***A revolução urbana***. Trad. S. Martins. B.H.: Ed. UFMG, 1999.

MARTINEZ, Chus. Como aprender del arte a la hora de reinventar nuestro espacio social. *Fórum Permanente de Museos*. Artigos. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/chus/> Acesso em: 07/06/2007.

Minicurriculo

Sylvia Furegatti é artista visual e docente do Depto de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. Ocupa o cargo de Assessora Cultural do SAE-Unicamp onde desenvolve projetos artístico-culturais que envolvem a comunidade do campus. Dedicada sua pesquisa à produção e reflexão da Arte Contemporânea, em particular às intervenções artísticas no meio urbano. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporanea de Campinas.