Outras Fronteiras
Revista Discente do Programa de Pós Graduação em História da UFMT
ISSN: 2318-5503

PALAVRA PÚBLICA, ENTRE O DESVIO E A REOBJETUALIZAÇÃO: UMA TRAMA PARA O LETREIRO LUMINOSO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

PUBLIC WORD, BETWEEN DETOURNEMENT AND RE-OBJECTUALIZATION: A PLOT FOR THE LUMINOUS SIGN IN CONTEMPORARY ART

Rodrigo Maceira[1]

Resumo:

No início da década de 1980, o projeto *Messages to the public* levou uma série de palavras de artistas para o primeiro painel *Spectacolor* instalado na Times Square, em Nova York. A iniciativa, que se estendeu até 1990, abriu caminho para uma poética que tornaria frequente o uso de letreiros luminosos, particularmente a escrita em neon, em trabalhos de artistas como Robert Montgomery, Regina Parra, Jenny Holzer, Carmela Gross, entre tantos outros. Neste artigo, a partir de revisão de fontes primárias e secundárias, e de entrevistas com artistas, busco relacionar três tendências da história da arte do século XX que viabilizaram a ocorrência do letreiro elétrico publicitário na arte contemporânea.

Palavras-chave: Letreiros. Arte contemporânea. Palavra-mídia.

Abstract:

In the early 1980s, the *Messages to the public* project brought a series of words from artists to the first Spectacolor panel installed in Times Square, New York. The initiative, which lasted until 1990, paved the way for a poetics that would make the use of luminous signs, particularly neon writing, frequent in works by artists such as Robert Montgomery, Regina Parra, Jenny Holzer, Carmela Gross, among many others. In this article, based on a review of primary and secondary sources, and interviews with artists, I seek to relate three trends in the history of 20th century art that made possible the occurrence of the electric advertising sign in contemporary art.

Keywords: Signs. Contemporary art. Media word.

Messages to the public foi um projeto de Arte Pública que ocupou o primeiro Spectacolor *billboard* da Times Square, em Nova York, no início da década de 1980. A inserção de vinhetas criadas por artistas no enorme letreiro foi ideia de Jane Dickson, então responsável pela programação dos anúncios veiculados no painel. Dickson era ex-estudante de artes em Harvard e na School of Boston Museum of Fine Arts, e parte do Colab, coletivo que movimentou a cena cultural independente nova-iorquina, com contribuições de nomes como Diego Cortez, Kiki Smith e Robin Winters. Em junho de 1980, o grupo estreara a ocupação

[1] Doutor em Artes pelo PGEHA/USP e professor da ESPM/SP.

"artística" do luminoso para promover o Times Square Show, mostra com artistas do grupo e colaboradores, organizada ali perto, numa sala na esquina da rua 41 com a 7ª Avenida.

Em 1982, em parceria com o Public Art Fund, ligado à administração municipal de Nova York, *Messages to the public* escolheu o mesmo painel para receber intervenções de Jenny Holzer, Antoni Muntadas e Martha Rosler, entre outros artistas convidados. "Abuse of power comes as no surprise", "Housing is a human right" ou "This is not an advertisement" foram algumas das mensagens críticas e enigmáticas a ressensibilizar uma mídia publicitária e devolver fôlego à semiótica da palavra pública, tão comoditizada pela comunicação comercial. Alguns desses trabalhos tornaram-se menção recorrente entre revisões da arte contemporânea[2] e viriam a servir de referência para uma série de poéticas que, dos anos 1980 para cá, tomaram o luminoso publicitário como *lugar vivido* da cidade, para usar a conhecida expressão de Lefebvre[3].

Com alguns ajustes e pequenas modificações, este artigo é extraído da tese que dediquei ao arco da história dessa palavra-mídia na arte e à relação que ela estabelece com a performance. No texto original, e aqui também, procuro discutir os antecedentes e condições que, dentro da história da arte, acomodaram a aparição de uma linguagem capaz de conciliar outra materialidade, outro espaço expositivo e outra noção de autoria para artistas do pós-Segunda Guerra. Identifico a palavra-mídia na arte contemporânea como herança do paradigma da negação que as vanguardas históricas teriam liderado nas primeiras décadas do século XX. Uma prática artística que admite a recusa como motor para a criação. A rejeição ao espetáculo e a teoria do desvio, entre os situacionistas, a arte como exercício de linguagem e superação de uma especificidade do meio, entre artistas conceituais, e, em próxima relação com estes últimos, a crítica institucional e a abertura do sistema da arte às práticas e exposições extramuros, estão entre as reflexões aqui trianguladas para emprestar antecedentes e categorias teóricas necessárias à compreensão da poética por trás da palavra luminosa na Arte Pública.

Para fundamentar a costura que proponho para as origens do letreiro reoperado por artistas, tomo a consulta a manifestos e documentos originais dessas tendências da arte da

[2] Ver, por exemplo, "The 25 Works of Art That Define the Contemporary Age". Disponível em : https://www.nytimes.com/2019/07/15/t-magazine/most-important-contemporary-art.html. Acesso em 4/7/2021.

[3] Em *Produção social do espaço*, Lefebvre (2013) defende que a modernização das cidades teria imposto três dimensões para a maneira como produzimos e experimentamos o espaço: *percebido*, isto é, o espaço material acessado de acordo com as condições e sentidos programados pela hierarquia da organização social, e suas lógicas de produção e consumo; *concebido*, o espaço como nos é abstratamente apresentado por especialistas, estudiosos e acadêmicos, e o *vivido*, investido das práticas subjetivas que fariam dele espaços de representação, em que cada um poderia imaginar a própria vida, à revelia das forças que buscam promover a homogeneização da experiência entre sujeitos e espaço.

segunda metade do século XX, bem como fontes bibliográficas secundárias; e entrevistas semiestruturadas conduzidas com artistas cujos trabalhos emprestam concretude ao objeto de estudo.

Poética do desvio

Ao reconhecer as ideias do grupo que oficialmente se formou em 1957, na pequena comuna de Cosio di Arroscia, na Itália, como antecedentes da palavra-mídia que artistas contemporâneos operam no espaço público, não pretendo fazer dele referência imperativa a todos esses trabalhos. Quero antes sugerir que a reflexão situacionista, em maior ou menor acordo com posições que possam ter se estabelecido posteriormente, foi responsável pela sistematização de inquietações e vontades que, sim, circularam e circulam como embrião da contraocupação dos luminosos da publicidade do nosso tempo. O fato de terem publicado 12 números da revista, organizando e documentando a crítica cultural que dirigiram ao seu tempo, é uma das forças a favor da permanência, com períodos de ostracismo, do pensamento situacionista. Mas as formulações por trás desses textos, as interpretações arejadas sobre a engrenagem da sociedade ocidental, com a proposição de conceitos novos para explicá-la, mostram que a herança situacionista se mantém também por conta da criatividade que emprestou à crítica estética não somente da arte e da vida, mas, especialmente a partir de 1962, das estruturas sociais e relações de poder sob a lógica do "capitalismo integrado".

Em seu livro sobre a vida de Debord, os anos de formação e a trajetória da Internacional Situacionista, com foco na seção francesa do grupo, Jappe (1998)[4] chega a dizer que "entre 1954 e 1956, os gastos dos franceses com eletrodomésticos duplicaram" e que, entre 1953 e 1958, a produção industrial na França cresceu 57%, ante uma média de 33% entre os demais países europeus. E também que a "taxa de crescimento de renda média por hora" era "a maior do mundo"[5]. Em meio à fartura produtiva e ao maior conforto econômico, os situacionistas se perguntaram sobre os reais ganhos da vida pautada ao redor do trabalho e do *sex appeal* dos bens de consumo.

Na perspectiva da Internacional Situacionista, o quadro das sociedades ocidentais do seu tempo adicionava elementos relevantes que não haviam sido considerados pela crítica social da teoria marxista. O desenvolvimento do modo de produção capitalista teria sido capaz

[4] JAPPE, Anselm. **Guy Debord.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
[5] JAPPE, 1998, p. 69.

de acomodar o proletariado, garantindo às famílias de trabalhadores "uma vida mínima"[6]. O estágio novo da crítica deveria, portanto, mirar a insuficiência do modelo de vida facilitado pelas tecnologias de produção e lazer, e levar o ser humano a finalmente realizar sua potência para além das aquisições técnicas e de suas quinquilharias. Logo no #1 da *IS*, como ficou conhecida a revista publicada pela célula francesa da Internacional, que teve também frentes importantes na Dinamarca, na Alemanha e na Inglaterra, Jorn (2006)[7], um dos seus membros originais, e anteriormente fundador do grupo de arte de vanguarda dinamarquês CoBrA, fará uma contextualização importante para a gente entrever o território de atuação situacionista.

Ao escrever sobre o entendimento do grupo quanto à crescente automação da vida, o artista reconhece a possível contribuição do desenvolvimento técnico para a otimização do trabalho e a expansão do tempo livre. Entretanto, no mesmo texto, lembrará que, apesar do potencial liberador da tecnologia em benefício de uma vida mais criativa, sua realização prática estaria empurrando nossas formas de estar no mundo para o assujeitamento diante da produção. Ou seja: nosso tempo livre não era um tempo criativo, tão fundamental à vida e à vocação do ser humano. Estava domesticado pelo consumo, organizado em sintonia com as prioridades daqueles que controlavam (e ainda controlam) a cadeia de valor no sistema capitalista.

Para impedir que tal oportunidade na história da humanidade fosse desperdiçada, quer dizer, que deixássemos de nos valer do legado técnico, reinventando as formas de vida, dando mais lugar ao jogo e ao prazer, era necessário tomar conta da instrumentação tecnológica. Jorn (2006)[8] lembrará que o novo tempo de lazer, produto da substituição do trabalho pela automação, deveria ser "a base sobre a qual poderia ser erguida a maior construção cultural jamais imaginada". Mas, e daí a justificativa para o levante situacionista, "esse objetivo" estaria "obviamente fora das preocupações dos partidários da automação". "Se queremos falar com os engenheiros", concluía, "vamos ter que entrar no seu campo de interesse". No mesmo número inaugural da *Internationale Situationniste*, Debord (2006)[9], nas suas "Teses sobre revolução cultural", aproximaria o diagnóstico de Jorn do papel da arte. "Não pode haver tempo livre até que a gente possua as ferramentas modernas para a construção da vida cotidiana. O uso de tais ferramentas marcará o salto de uma arte revolucionária utópica para uma arte revolucionária experimental". Ou seja, a arte participaria da construção de uma nova

[6] Referência ao texto letrista "O mínimo da vida", pré-situacionista, incluído no quarto número do *Potlatch*, em 1954 (NAVARRO, 2001).
[7] JORN, Asger. The situationists and automation. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
[8] Jorn,2006, p. 57.
[9] Debord, 2006, p. 75.

sociedade à medida que admitisse assimilar as próprias técnicas de produção e circulação das mercadorias. O terreno da produção, que se pautava pela lógica da alienação do trabalhador, deveria, em prol de um movimento revolucionário, ser ocupado por sujeitos que somente se reconheceriam enquanto tal a partir do exercício de uma autonomia criativa e criadora, praticada, lá fora, no tempo e no espaço da cidade e da imaginação.

Perniola (2018), que, em 1972, publicou sua síntese crítica sobre o braço francês da IS, com quem manteve relação próxima entre os anos de 1966 e 1969, comentará o texto original de Jorn (2006) e "A luta pelo controle das novas formas de condicionamento", também do primeiro número da revista, destacando que a ciência e a técnica ofereciam "instrumentos de acondicionamento novos e extraordinariamente sofisticados", como "a publicidade subliminar" e sua "prática policial de lavagem cerebral". Nas palavras do filósofo italiano[10], os situacionistas perceberam que era "necessário que essas técnicas de influência sobre os outros" deixassem de "ser monopólio do poder" e passassem "a ser empregadas numa direção revolucionária".[11]

A perspectiva situacionista avançava, assim, sobre a crítica da mídia e dos meios de comunicação de massa, intimamente relacionados com a escala garantida pelas novas formas tecnológicas de produção, e passava a admitir a superestrutura como objeto da ação revolucionária. A libertação de homens e mulheres não dependeria somente de uma intervenção sobre os modos de produção — esses continuavam a ser decisivos para as relações de dominação, mas, na mirada situacionista, a reprogramação da produção do imaginário seria, em meados do século XX, alternativa fundamental às estratégias de resistência. Com essa finalidade, então, entraria a arte. Mas não a arte da escola da negação da própria arte que dadaístas e surrealistas teriam liderado entre as vanguardas do começo do século XX. Ao escrever que era preciso "negar a negação"[12], ou superar a arte, Debord e os situacionistas sinalizavam a insuficiência de um projeto revolucionário que se limitasse à transformação estética do própria forma artística. Era urgente superar a separação entre as esferas da vida social que o capitalismo teria imposto à existência de modo análogo à própria divisão do trabalho serializado.

A revolução criativa situacionista, acreditavam os jovens franceses, poderia vir de uma prática lúdica estruturada de fora para dentro, quer dizer, do momento do lazer para a jornada do trabalho. Antecipando um debate frequente entre artistas que buscarão reinventar a

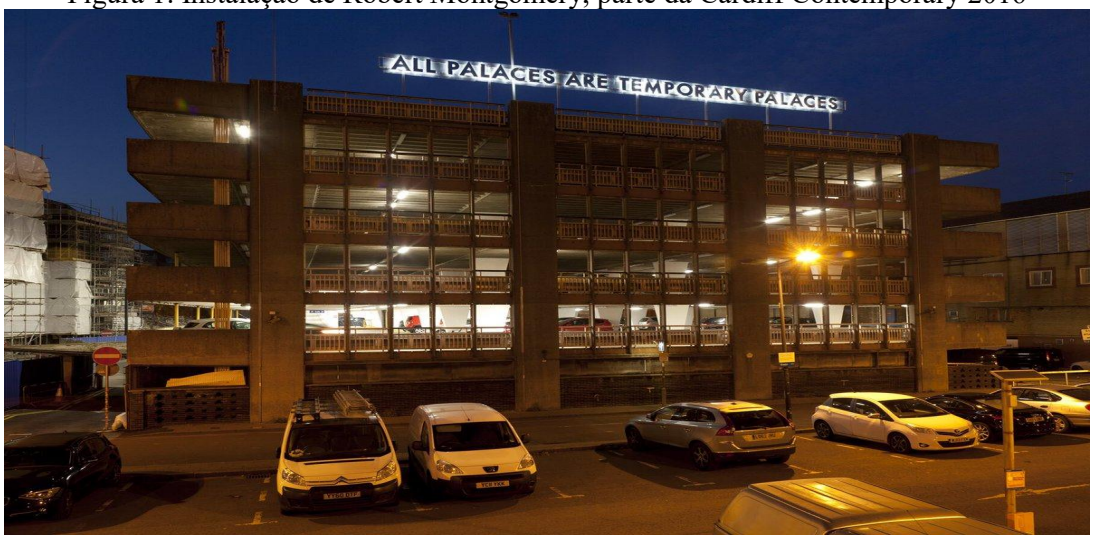
[10] PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas**. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2018.
[11] PERNIOLA, 2018, p. 22.
[12] DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 15.

ideia de arte a partir da década de 1960, os situacionistas quiseram derrubar as fronteiras entre arte e vida cotidiana. Contaminar a rotina com as experimentações sensíveis historicamente entregues aos artistas. Declarar todo sujeito uma semente de imaginação. E, sobretudo, fazê-los, homens e mulheres, compreender o potencial libertador da existência criativa. No esquema teórico da análise de Debord (2012), detalhado mais tarde, com a publicação de *A sociedade do espetáculo*, a separação seria a toca da espetacularização. No processo que teria dividido a vida social em compartimentos, separando trabalho e lazer, dividindo o próprio processo de trabalho e as próprias experiências no consumo do lazer, o sujeito seria uma experiência fractal, muitas vezes afastada de uma consciência integral de si mesmo.

Preenchendo os vãos entre uma e outra parte do que pudesse ser esse sujeito, o neocapitalismo, como escreve Debord (2012), teria oferecido imagens. Nessas imagens, a totalidade, ausente nos fragmentos em que estaria distribuída a subjetividade, seria apresentada de acordo com os requisitos do sistema que a inventava. Tais imagens seriam a forma cultural máxima do espetáculo — sendo o *spectaculum* um ponto de vista construído de fora para dentro do indivíduo, desarticulando forças que poderiam — autonomamente — imaginar outras maneiras de ser *do* e *no* mundo. É nesse cruzamento entre capitalismo e produção midiática de imagens que, por exemplo, o artista e poeta escocês Robert Montgomery enxerga, hoje, seu trabalho com letreiros luminosos. Para Montgomery, teria sido esse precisamente o maior acerto do diagnóstico de Debord: “Sou um seguidor das ideias situacionistas. A influência deles em mim é abrangente. Mas talvez a principal ideia que tenha me levado até eles seja a noção de espetáculo [...] com a qual ele se refere livremente à coalizão do capitalismo e da mídia”[13]. Em seus letreiros, exibidos em cidades diversas, de Londres a Cochin, na Índia, Montgomery parece sempre confrontar a dureza do cotidiano das metrópoles com rastros de outro mundo possível ali mesmo, naquele tempo e espaço. Como se suas letras fincassem suas ideias e mensagens num território tomado por “imagens suaves e sedutoras de uma beleza artificial” e correntes frenéticas de relações que afastariam os sujeitos (hiper)modernos da condição de produtores da sua paisagem.

[13] MONTGOMERY, 2010, p.32.

Figura 1: Instalação de Robert Montgomery, parte da Cardiff Contemporary 2016



Fonte: Website da *Fad Magazine*

Em *All palaces are temporary palaces* (fig. 28), o texto, inicialmente mostrado dentro de uma piscina abandonada num edifício da antiga Berlim comunista, foi transportado, como parte da Cardiff Contemporary, em 2016, para o topo de um estacionamento vertical em vias de ser demolido. O palácio que o luminoso decorava passava a ser visto como outro entre tantos dos projetos modernos esvaziados de sentido da noite para o dia. Autores como Perniola (2018) e Home (1999) identificam algumas fases na trajetória situacionista. A "fase heróica" ou "artística" seria justamente a primeira delas, entre as edições #1 e #7 da revista. Numa reunião do comitê central da IS, em fevereiro de 1962, Vaneigem e Debord teriam optado por expulsar os alemães do Gruppe Spur, depois de acusá-los de insistir num projeto de arte situacionista que estaria fadado, como toda e qualquer arte, à espetacularização. É desse primeiro período, quando os situacionistas se dedicaram ao papel-chave da criatividade para uma reviravolta nos modos de viver em meados do século XX e às transformações pelas quais a arte deveria passar para contribuir efetivamente com um projeto revolucionário, que tomamos os conceitos (e a prática) que nos ajudam a pensar o arco histórico e teórico da palavra-mídia enquanto forma e processo na arte contemporânea.

Precisamos lembrar que a Internacional Situacionista era resultado da convergência de três movimentos anteriores, todos de alguma maneira identificados com a herança Dadá, especialmente a de Berlim, e motivados pela busca de uma nova vanguarda nas artes, que estariam paralisadas e pouco frutíferas desde o fim da Segunda Guerra. Foram eles a Internacional Letrista, o já mencionado CoBrA e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista. Com repercussão forte sobre as teses situacionistas, emprestando nomes, conceitos e mesmo tom para os primeiros ensaios da revista, estiveram as ideias da

Internacional Letrista, iniciada em Paris, em 1952, como dissidência do Letrismo de Isou. Em suas origens, o Letrismo fundado pelo romeno Isidore Isou buscara a transformação total da sociedade francesa, da qual os jovens estariam em boa parte excluídos, por meio da reprogramação do código matricial da cultura: a palavra[14].

No centro do debate letrista, a revolução estética por meio da desconstrução da palavra, que se estenderia à música, ao cinema e a todas as dimensões da vida social, haveria de fazer as vezes da revolução antes esperada do proletariado. No diagnóstico de Isou e de Lemaitre, dois dos nomes que mais ficaram associados a esse primeiro momento letrista, o capitalismo, como já escrevi, soubera neutralizar a força revolucionária da classe trabalhadora ao "recompensá-la" com a febre de bens de consumo à qual Lefebvre (2014)[15] dedicara páginas da sua *Crítica da vida cotidiana*, de 1947.

Como divisão do movimento criado por Isou, em 1946, a Internacional Letrista reunirá parte dos colaboradores do romeno e novos nomes vindos de outras tendências da arte experimental europeia, a partir de 1952, e apontará definitivamente as lentes do debate intelectual para outros campos de interesse. Gilles Ivain, com seu famoso "Formulário para um novo urbanismo", de 1953, e Debord e Wolman, com o texto "Métodos de détournement", de 1956, fornecerão duas reflexões que serão seminais para toda a obra situacionista. O próprio conceito de situação, ao qual retornarei adiante, já integrava o projeto crítico da IL. No texto de Ivain (2006)[16], pseudônimo de Ivan Chtcheglov, a reivindicação era por uma cidade visceralmente oposta ao funcionalismo da cidade modernista do "Monsieur Le Corbusier". Os projetos e usos da cidade deveriam romper frontalmente com a tentativa de organizá-la exclusivamente como extensão das dinâmicas de produção.

O autor convocava os parisienses a construírem a *hacienda*, projeto futuro da vida urbana, para além da função de dormitório, de acordo com a qual homens e mulheres poupariam energia com o único objetivo de estarem aptos à jornada de trabalho do dia seguinte. O novo urbanismo seria pensado de modo a canalizar tal energia ao jogo permanente e à imaginação de novas formas de vida: "nós sabemos que quanto mais um lugar é destinado ao jogo, à brincadeira, mais ele influencia o comportamento das pessoas e maior a sua força de atração"[17]. Logo no parágrafo de abertura do texto, escrevia que "a poesia dos *outdoors* durou 20 anos" ou que "realmente precisamos nos esforçar para ainda descobrir

[14] JAPPE, 1998.
[15] LEFEBVRE. Henri. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2014
[16] IVAIN, Gilles. Formulary of a new urbanism. In: KNABB, Ken. **Situationist International Anthology**. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006.
[17] IVAIN, 2006, p. 7-8.

mistérios nos *outdoors* de ruas, o mais recente estado de humor e poesia"[18]. As teses situacionistas sobre a cidade e a ideia do "urbanismo unitário", que conduziria à reunificação da subjetividade a partir da superação das fronteiras entre trabalho, vida social, arte e todas as disciplinas em geral, eram herança já incluídas nas páginas do *Potlatch*, o boletim impresso oficial da IL.

No número 23 da pequena publicação, de outubro de 1955, apareceu o divertido e irônico texto com as "Propostas para melhorar racionalmente a cidade de Paris". Ali, extrapolavam o espírito lúdico da cidade do futuro de Ivain, pedindo que as estações de metrô permanecessem acessíveis após o encerramento da circulação dos trens, que as coberturas de Paris fossem abertas para pedestres modificarem escadas de evacuação e construírem pontes onde fosse necessário, que os postes recebessem interruptores para facilitar a regulação da luz, que as igrejas fossem transformadas em "casas de terror" e que os museus fossem abolidos, doando suas obras para os bares da cidade[19]. Como caminho e instrumento para a viabilização dessa unificação entre arquitetura, artes e vida cotidiana, num projeto de revolução total do mecanismo que disciplinava as relações sociais e censurava nossa vocação criativa, surgia o conceito de situação. Em "Informe sobre a construção de situações", de 1957, e em "Problemas preliminares na construção de situações", publicado no ano seguinte, entre recorrentes citações nos demais textos da IS, a situação será descrita como intervalo — no tempo e no espaço — da vida cotidiana em que homens e mulheres dariam forma aos seus desejos, à revelia do sistema de normas com o qual lidavam diariamente. Na situação, o sujeito se via reempossado da possibilidade de decidir sobre os sentidos que queria encontrar ou produzir na sua realidade, sempre passível de ser redescoberta e ressignificada.

> Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida e a sua transformação numa qualidade superior de paixão. Devemos desenvolver uma intervenção sistemática baseada nos fatores complexos de dois elementos em permanente interação: o ambiente material da vida e os comportamentos que essas condições ambientais estimulam e transformam[20].

A construção de situações, portanto, criava as condições para a ação situacionista no sentido de levar o sujeito moderno a refletir e reinterpretar as dinâmicas do seu cotidiano. Quanto dele poderia ser diferente? Como reimaginá-lo e agir em direção a uma nova

[18] IVAIN, 2006, p. 1.
[19] NAVARRO, 2001
[20] DEBORD, 2006, p.38

experiência concreta haveria de proporcionar uma vida mais gratificante? Como métodos práticos para a realização de situações, a IS tratou de apresentar o *détournement* e a deriva. Partindo do entendimento de que a revolução somente seria possível quando alteradas as condições de interação entre as pessoas e suas ambiências, os dois métodos eram mostrados como formas de atuar diretamente sobre o entorno e o imaginário organizados pela cidade moderna. A deriva, prática situacionista que ficou bastante conhecida, dialogava com a tradição da *flânerie* de Benjamin (2011)[21]. Entretanto, de acordo com a "Teoria da deriva", incluída no #2 da *IS*, em 1958, o método contemplava também uma consciência e uma intencionalidade ausentes na ideia original do *flâneur*. Debord explicava, em referência à psicogeografia, que a deriva incluía "tanto o deixar fluir como sua necessária contradição: o domínio das variáveis psicogeográficas pelo conhecimento e cálculo de suas possibilidades"[22]. Com isso, defendia que a deriva não poderia ser refém — como, em seu tempo, teriam sido as deambulações surrealistas — do acaso. Se ele seria um bom ponto de partida, por outro lado, demonstrava fragilidade ante o projeto de transformar nossa relação com os nossos ambientes cotidianos. Isso porque, segundo Debord, as saídas pela cidade, ao acaso, teriam a tendência de "reduzir tudo ao hábito ou a uma alternância entre um número limitado de variantes"[23]. E, como vimos, a teoria situacionista sempre cobrou uma postura ativa dos sujeitos em detrimento da passividade alimentada pela ordem e pelas técnicas de produção e consumo (lazer).

O sujeito em deriva deveria, assim, investigar o espaço urbano alternando entre estados de alerta em relação a planos e fluxos previstos pelo projeto por trás daquela paisagem, e momentos de fluidez pelos milhares de possibilidades e de significados passíveis e possíveis de serem imaginados ao seu redor. Essa atitude seria chave para curto-circuitar a linearidade da vida feita de metrô, trabalho e casa. Os novos encontros impulsionados pela deriva desencadeariam um cotidiano imprevisível, não programado, revelando formas autônomas de viver. O segundo método que teve destaque entre as orientações indicadas para a construção de situações, e que aqui particularmente me interessa, foi o *détournement*, ou, se quisermos, o desvio. Nos principais textos sobre a prática, "Um guia para usuários do *détournement*" (1956) e "*Détournement* como prelúdio e negação" (1959), Debord e Wolman (2006) mostravam um breve recorrido do uso do *détournement* na literatura de Lautréamont e sinalizavam possíveis empregos da técnica. Em linhas gerais, o *détournemen*t poderia ser

[21] BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2011.
[22] DEBORD, 2006, p. 63.
[23] *ibid*, p. 63.

definido como "o reúso de elementos artísticos pré-existentes num novo conjunto", cujas duas leis fundamentais seriam "a perda de importância dos elementos autônomos desviados — que pode chegar ao total esvaziamento dos sentidos originais — e, ao mesmo tempo, a reorganização de um novo conjunto de significado que confere a cada um de seus elementos novo escopo e efeito"[24]. Na poética do desvio, uma determinada mensagem é recombinada, por meio do embaralhamento de seus elementos de composição ou pela adição de elementos novos, e incorpora, desse modo, sentidos novos.

O desvio, de acordo com os situacionistas, não era uma novidade do início da década de 1960, quando escreviam a respeito. No entanto, a sistematização que estariam dando à prática, acreditavam, a submeteria a uma interpretação ampliada, facilitando seu uso de acordo com algumas das especificidades dos meios tecnológicos cada vez mais atuantes na conformação das ambiências que precisavam ser transformadas. Se consideraram que as estratégias de Duchamp foram insuficientes, por produzirem um "escândalo" limitado ao mundo da arte burguesa, e chegavam a mencionar o caso particular da Monalisa deturnada com bigode, era porque entendiam que o gesto duchampiano não transbordava para qualquer nível de relação social mais estendida. O desvio de Duchamp era um jogo restrito aos contornos da arte, sem consequência concreta para novos modelos de vida. A menção ao nome mais conhecido do Dadá de Nova York, no entanto, sem dúvida reconhece o artista francês, ainda que com reservas, mas exatamente como os artistas conceituais dos quais falarei adiante, como antecedente indiscutível dos procedimentos que se tornariam mais e mais comuns na arte ocidental do século XX.

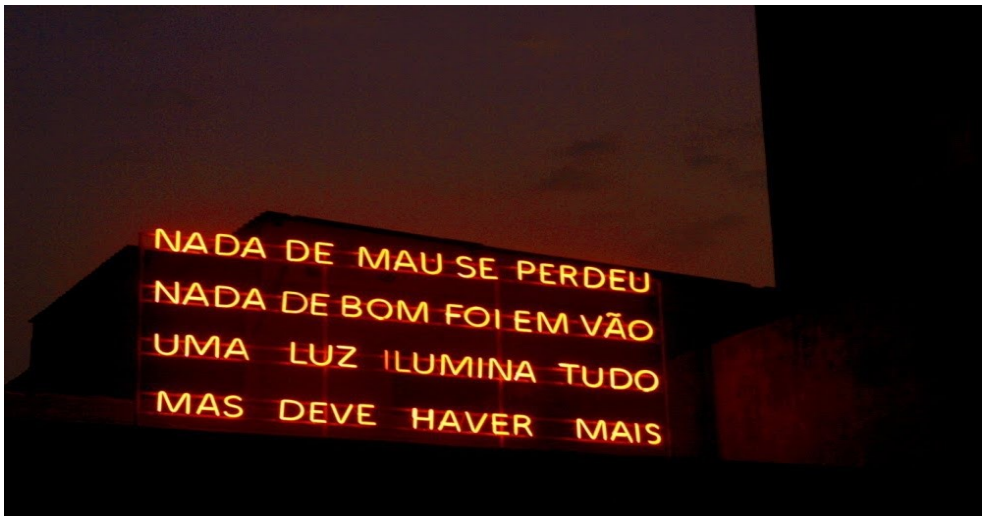
Na análise de Debord e Wolman (2006)[25], as operações de linguagem do desvio seriam basicamente de duas naturezas: o *détournement* menor, em que um elemento irrelevante seria totalmente ressignificado a partir de sua aparição em um novo contexto, e o *détournemen*t "ardiloso", no qual ocorreria um deslocamento de um elemento que traz consigo uma carga de significado que entrará em conflito com o novo contexto em que será inserido. Nessa segunda tendência, "as distorções introduzidas em elementos desviados deveriam ser o mais simples possível, uma vez que o principal impacto de um *détournement* seria diretamente relacionado à lembrança consciente ou semiconsciente do contexto original dos elementos"[26].

[24] KNABB, 2006, p. 67.
[25] DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 16.
[26] DEBORD; WOLMAN, 2006, p. 17.

São vários os exemplos da aplicação do *détournement* lembrados ou sugeridos nas edições da fase heróica da IS. Desde a própria obra de Lautréamont, em especial *Os cantos de Maldoror*, que seriam uma apropriação paródica de trabalhos das teorias naturalistas de Buffon, até exemplos mais concretos como a mudança da trilha sonora em *Nascimento de uma nação*, ou a alteração de títulos de livros, ou as famosas substituições dos textos em balões de novelas gráficas. Inclusive quando não reconhece ou mesmo evita a referência, a importação do letreiro luminoso, do campo do consumo comoditizado para arte na cidade, cumpre perfeitamente as condições do desvio situacionista, especialmente as do segundo tipo mencionado pouco acima, o ardiloso. Ao mover a arte do seu contexto original, duplamente — para a cidade e para a mídia de massa —, o letreiro-trabalho-de-arte colide com o sentido que se espera dessa mídia. Sobre esse exercício, Regina Parra (2020) deu o seguinte depoimento:

> Nesse primeiro momento, isso é uma coisa que sempre aparece nos meus trabalhos em neon. Tem sempre a ver com o entorno, com a vontade de conversar com a cidade. E aí que, na primeira vez que pensei em fazer algo, falei "vou colocar essa frase no neon", principalmente porque essa frase, o "deve haver mais" (fig. 2), parecia o oposto do que um letreiro em neon te falaria. Acho que o letreiro em neon está o tempo inteiro meio afirmando coisas ou vendendo coisas ou mostrando coisas, está ligado ao consumo [...] E acho que o "deve haver mais" fala justamente do oposto, "deve haver mais" é sobre uma insatisfação. É quase como se eu estivesse anunciando [...] usando uma mídia que é feita para anunciar, mas estou usando para falar que deve haver mais, para anunciar uma insatisfação ou anunciar alguma coisa que não está satisfeita ali[27].

Figura 2: *A zona*, de Regina Parra (2010), com citação de um poema de Tarkovski



Fonte: Website da *artista*

O *détournement*, como técnica facilitadora da construção de situações, era um instrumento de desmanche do espetáculo. No "Guia para usuários do détournement", uma das

[27] PARRA, 2020.

formas às quais mais se referiram para exemplificar o desvio era aquilo que chamavam de "metagráficos", composições mistas de imagem e texto. Nesse tipo de material, como cartazes ou *comics*, a substituição dos textos originais era uma estratégia de desconstruir o alcance espetacular da própria imagem.

A palavra contra a especificidade do meio

Pouco antes de expor seu primeiro trabalho com letras em neon, na entrada do seu estúdio, Bauman já tinha experimentado com a luz em 1966, ao criar *Neon templates of the left half of my body taken at ten-inch intervals*, ajustando os tubos aos contornos do próprio corpo. De acordo com o texto de imprensa da grande retrospectiva dos trabalhos do artista com as lâmpadas de "gás novo", montada no Milwaukee Art Museum, em 2006, o neon *The true artist helps the world by revealing mystic truths (Window or Wall Sign)*, de 1967, mostrava que o artista "tinha se tornado determinado a subverter o propósito comercial da publicidade". Sobre o trabalho, o próprio Nauman disse: "Eu tinha a ideia de que eu podia criar uma arte que desaparecesse, uma arte que não parecesse com arte. Nesse caso, você não a notaria (como arte) até prestar atenção. Então, ao lê-la, você teria que pensar sobre ela"[28]. Esse processo descrito por Nauman tem parentesco com as práticas situacionistas de desvio. Mas o procedimento de adição de elementos, no caso do exercício do artista norte-americano, parece ser de outra ordem, e não estava exatamente previsto no manual de Debord e Wolman. O que os artistas conceituais começaram a praticar em meados da década de 1960 trazia uma novidade: suas obras se pareciam com o reclame elétrico, mas propunham uma trilha paralela de sentido, uma aba reflexiva sobre sua apresentação enquanto arte, que, apesar de flertar com a herança do *détournement*, colocava ênfase numa discussão da natureza da arte e do artista, desprezados pela técnica situacionista: "Le caractère immuable de l'art, ou de toute autre chose, n'entre pas dans nos considérations"[29].

Enquanto a teoria situacionista — àquela altura um exercício de ação política, expulsos os situs artistas — concebera o desvio como tática acessível a qualquer pessoa interessada em se engajar na revolução da vida e no resgate da sua autonomia, partindo do seu cotidiano, os trabalhos dessa geração de artistas norte-americanos, reunida principalmente em Nova York, se colocava a tarefa de transformar a arte. Uma transformação que certamente se veria incluída na crítica de Debord à negação da arte das vanguardas históricas, cujo erro, diagnosticara, morava justamente na acomodação ao projeto de uma ruptura sobretudo

[28] apud RICHARDSON, 1982.
[29] DEBORD, 1957/1989.

estética. A ação situacionista mirava as ruas, a cidade, o precário da vida pró-consumo. Por outro lado, Nauman, Kosuth e artistas conceituais "subversores" do propósito comercial associado à materialidade dos letreiros luminosos atuavam dentro do sistema da arte, frequentando seus espaços de formação, estúdios e galerias. Ao apresentar uma sentença sobre arte, em neon, numa galeria, as palavras-mídia de Kosuth (fig. 3), por exemplo, veem empobrecido seu potencial conotativo, muito maior, por outro lado, no caso de um letreiro tomado de arte numa esquina da Times Square. Isso porque o cubo branco contamina o objeto (escultura escrita, se quisermos) com todos os sentidos do sistema de valores da arte e confirma a proposição denotativa do objeto: ser reconhecido como obra de arte.

Figura 3: *Self-Defined Object [Orange]*, de Kosuth (1966). Foto: Zan Wimberley

Fonte: *The Art Newspaper*

Nas décadas de 1960 e 1970, a palavra luminosa e o neon em particular se consolidarão como mídia associada ao pensamento de uma geração de artistas que ficou conhecida, na história da arte contemporânea, como Arte Conceitual. A história da arte conceitual, em caixa baixa e tomada de modo amplo, não é exatamente consenso entre críticos e historiadores que se encarregaram de documentar e discutir os trabalhos daqueles que seriam seus representantes, cujo primeiro momento estaria identificado com a cena nova-iorquina de fins dos anos 1960, mas que, mais tarde, experimentaria uma série de flexões, principalmente ao escapar ao eixo Estados Unidos-Europa e chegar ao leste do continente europeu e à América Latina.

Em geral, quando se recupera a trajetória da arte conceitual, há um acordo em relação à prevalência da ideia diante da forma do objeto de arte como sua característica mais transversal. Nos diversos textos que teorizam essa tendência da arte de meados do século XX, sejam de artistas, de historiadores ou de críticos, o conceito ganha um protagonismo enorme

no trabalho de arte e coloca em xeque a autonomia da forma tão associada ao Modernismo celebrado por Greenberg, para quem o "avanço" na história da arte estaria relacionado ao desenvolvimento do uso de suas formas e meios consagrados, a saber, pintura e escultura. No contexto da arte norte-americana, já alguns anos antes, essa espécie de desafio à Estética greenberguiana encontrara duas grandes bandeiras no Minimalismo e no Pop[30].

Uma das consequências desse movimento reflexivo sobre o estatuto do objeto e da própria arte seria um questionamento dos seus meios, cuja dependência de uma materialidade específica estaria em aberto. Não à toa, Lippard (1973), num dos textos seminais sobre o período, o artigo "The dematerialization of art", de 1967, chegou a falar na desmaterialização do objeto artístico, diagnóstico que ela própria relativizará ao relembrar, no texto de abertura de *Six years*, "Escape attempts", o calor dos anos em que o estúdio dos artistas teria se transformado num espaço de estudo e reproposição da natureza da arte. O legado *mediático* da arte conceitual estaria, assim, na transposição da arte, ou melhor, de suas ideias fundantes, para novas materialidades e novos objetos, mais "baratos, efêmeros", como o vídeo, a performance, a fotografia, a narrativa, o texto e as ações[31]. No circuito da arte norte-americana das décadas de 1960 e 1970, o trabalho de artistas como Kosuth, LeWitt ou Weiner, antecedidos pela investigação proto-conceitual de artistas como Robert Morris ou Ed Ruscha, significava a flexibilização da fisicalidade do objeto e a superação da expectativa por uma *medium specificity* nas artes visuais[32].

É claro que essa experimentação de formas e meios não era inédita na arte ocidental; as vanguardas europeias, especialmente os dadaístas, já haviam lidado com a poética do precário no começo do século XX. Duchamp (1946) chegou a destacar essa característica quando, num texto de 1946, afirmou que Dadá "foi um protesto extremo contra o lado físico da pintura. Uma atitude metafísica" que tinha estado "íntima e conscientemente envolvida com a 'literatura'", sendo "um tipo de niilismo pelo qual ainda tenho muita simpatia"[33]. O que faria do momento da arte conceitual uma redescoberta da contribuição de uma poética antimeios para o desenvolvimento da arte era, como mencionei, o contexto da crítica norte-americana, ainda dominada pelo, por assim dizer, dogma greenberguiano. Nos próprios Estados Unidos, para além dos minimalistas e da Arte Pop, mais institucionalizados, artistas associados ao Fluxus partiram dos objetos do cotidiano para encontrar a materialidade de seus

[30] BUCHLOH, 1990.
[31] LIPPARD, Lucy R. **Six years**: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972… Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973. pp. xi.
[32] GOLDIE, Peter; SCHELLEKENS, Elisabeth. **Who's afraid of conceptual art?**. New York: Routledge, 2010
[33] , DUCHAMP, 1946, p. 20

eventos, performances e *yearboxes*, as famosas caixas-antologia organizadas por Maciunas com pequenos e surpreendentes artefatos de colaboradores[34].

Em "Art after Philosophy", Kosuth (1969/2000) entenderá o conceito como parte definidora da condição de arte, qualquer arte. E essa noção, atribuída à herança de Duchamp, que seria o responsável pela reproposição da concepção de arte na modernidade, merece atenção na medida em que nos ajuda a compreender como o próprio Kosuth — e diversos artistas subsequentes, identificados ou não com ele — encontrou a palavra, particularmente a luminosa, como veículo/suporte das suas ideias. Ao privilegiar o enfoque de Kosuth, não tenho pretensão de reconhecer nele qualquer síntese da arte conceitual em geral. Seu uso recorrente da palavra escrita em neon é que o coloca como etapa incontornável no percurso de compreensão da chegada da palavra-mídia, em formatos grandes e com frequência cada vez maior, às paisagens da Arte Pública. No ensaio, publicado na influente revista *International Studio*, em 1969, Kosuth fará uma revisão teórica que, segundo ele próprio, explicaria a condição da arte contemporânea. Como ponto de partida, traçava uma distinção entre Filosofia, de onde falaria a Estética, e a arte propriamente dita.

Reproduzindo aqui em linhas gerais o diagnóstico do artista, a crítica greenberguiana, refém da análise morfológica da arte, seria herdeira da Estética, enquanto exercício de juízo preocupado em interpretar e avaliar um objeto nos termos da sua forma e função. Essa tradição crítica teria aprisionado a ideia de arte até Duchamp e, de acordo com Kosuth (ibid.), seria tão-somente uma crítica do gosto, ocupada em discutir como, num determinado objeto, a forma "mais bonita" mostrava-se capaz de desempenhar a função para a qual estava destinada. Ainda de acordo com Kosuth (2000), a perspectiva formalista faria do objeto de arte apenas "mais um objeto no mundo", como qualquer artefato decorativo. "É óbvio, então", escreve o artista-autor, "que a crença da crítica formalista na morfologia carrega um viés que a leva necessariamente para a morfologia da arte tradicional"[35] — daí a obsessão de Greenberg com a pintura e com a escultura. Continua: "A crítica formalista não é nada além da análise de atributos físicos de objetos particulares que aconteceram de existir num contexto morfológico". E muito importante para o seu argumento: "Isso não adiciona nenhum entendimento (ou fato) para a nossa compreensão da natureza ou da função da arte". A arte conceitual, e muito da arte contemporânea, estaria em busca, diz Kosuth (ibid.), da condição da arte, do *ser* arte, para além da relatividade das formas circunscritas na valoração arbitrária de um momento histórico. A arte deveria se ocupar apenas de si mesma e, se tomasse como

[34] HIGGINS, 2002
[35] KOSUTH, 2000, p.163

condição *a priori* as formas que pudesse encarnar, então não seria arte *a priori*, pois a forma a antecederia em sua própria definição. Quer dizer: se fosse preciso ser pintura para ser arte, então o objeto seria primeiro uma pintura e, somente depois, e talvez, arte.

Kosuth (ibid.) recorrerá à metáfora da linguagem para deixar a discussão mais palpável. A pintura e a escultura seriam apenas linguagens possíveis, entre muitas, para a arte. O mais fundamental para a sua condição, a de ser arte, seria aquilo que essa linguagem — a pintura, a escultura ou aquelas associadas a qualquer outro meio — dizia. E, de acordo com Kosuth (ibid.), a condição de qualquer arte seria que essa linguagem falasse justamente da arte. Essa seria a natureza tautológica da arte tão mencionada nos comentários sobre "Art after Philosophy". Duchamp criara seus *readymades* e evidenciara que a condição que faz de qualquer artefato um objeto de arte é a proposição de sua ideia enquanto arte. E que a materialidade dessa proposição, por exemplo a tinta, a argila ou o bronze, era e sempre fora fruto de uma convenção, de uma lógica institucionalizada que, na História da Arte, teria confundido proposição e meio, isto é, o dizer que determinada forma ou fisicalidade eram arte acabara substituído pela forma em que se dizia, em detrimento da ideia. Tal era a condição *a priori* da arte a ser resgatada pelo trabalho que Kosuth acreditava estar fazendo ao lado de outros artistas em quem reconhecia o mesmo movimento: que ela se afirmasse, como proposição e para além de qualquer meio, enquanto arte. E foi nesse percurso que o texto, o signo linguístico, apareceu como veículo compatível com a tarefa de redescobrir a ideia, o conceito, como seu fundamento. Para além do debate teórico em torno da arte conceitual, as poéticas experimentadas por esses artistas trouxeram repercussões importantíssimas para a história da arte e, no caso particular desta pesquisa, o encontro entre artistas e luminosos publicitários.

A renúncia à especificidade do meio trouxe consigo, intencionalmente ou não, uma flexibilização (e, junto, um questionamento) dos limites da arte. Historicamente, meio e materialidade da obra funcionaram como pistas sobre sua condição de arte. Diante de uma instrução, de uma folha de Xerox, ou de um poema escrito em neon, diante daquele tempo a mais que a conotação impõe à decodificação da mensagem, o leitor se veria atravessado pela curiosidade em relação à natureza do que é mostrado. É arte? A opção pela linguagem verbal como a materialidade em trabalhos de artistas como Kosuth, Weiner e Bauman deveu-se, de acordo com Rorimer (2001) em *New art in the 60s and 70s*, "à capacidade única da linguagem verbal de ser a própria substância da mensagem que ela entrega" e de fazer que o trabalho desses artistas fosse congruente com aquilo que eles diziam, "uma vez que o que

(esses trabalhos) são coincide com aquilo de que são feitos"[36]. Essa característica do trabalho conceitual descrita por Rorimer (ibid.) vai dividir espaço com a tautologia de Kosuth e ficará cada vez mais clara em obras como as de Weiner, nas quais não necessariamente entramos em contato com um produto pronto, mas com aquilo que elas dizem sobre um produto a ser eventualmente realizado. A obra é a ideia da obra, ainda que por acontecer ou inclusive quando sob o risco de jamais chegar a ser "materializada".

Depois de executar as instruções que tinha escrito para *A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT REGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE — TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID — A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE*, em 1968, Weiner, tendo visto o resultado do trabalho danificado, escreverá o famoso *statement* que passará a acompanhar suas obras e no qual reconhecerá a possibilidade de elas existirem somente como texto e ideia:

> The artist may construct the piece.
> The piece may be fabricated.
> The piece need not to be built.
> Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership[37].

Como diz Rorimer (2001), com o *statement*, o artista estipulava "que a realização concreta e física de qualquer um dos seus trabalhos, formulados em linguagem (texto)" deixava de ser "um requisito, mas sim uma opção a cargo do sujeito receptor"[38] da mensagem. Esse giro linguístico nas artes virtuais coincidia com a popularidade que a Semiologia de autores como Barthes alcançava no circuito da arte de vanguarda norte-americana. Em 1967, seu famoso ensaio "A morte do autor" fora incluído na *Aspen 5+6*, revista multimídia ao estilo das caixas do Fluxus, associada ao Minimalismo de Nova York.[39]

A precedência da ideia sobre sua materialidade invadiu a produção da arte a partir da década de 1960 e liberou diversos artistas da vocação artesã de produzir objetos bonitos inscritos na tradição da pintura e da escultura. O curador norte-americano Paul Schimmel (1998) chega a usar a expressão *reobjetualização* para dar conta das novas encarnações que a arte experimentaria a partir do momento conceitual. Mais uma vez, as origens dessa discussão remontariam a Duchamp, que, na nomenclatura usada por Roberts (2007)[40] em *The intangibilities of form*, teria promovido "a erradicação da distinção normativa entre *skill* e

[36] RORIMER, 2001, p.76.
[37] WEINER, 1969, apud RORIMER, 2001, p.77.
[38] ,RORIMER, 2000, p. 77
[39] STEPHENS, 2020.
[40]ROBERTS, 2007, p. 81

deskilling" comum à arte pré-moderna. A matéria-prima de trabalho passaria a admitir, inclusive, como constatara Lippard (1973), o caso limite da ausência de uma materialidade.

A centralidade da ideia como condição para ocorrência da arte também esteve nos "Parágrafos sobre arte conceitual" de LeWitt, outro entre os nomes mais conhecidos da arte conceitual norte-americana. A menção a LeWitt é importante pela concepção menos "universal" que tem da arte e, de algum modo, pelo contraponto que pode oferecer à proposta da arte como proposição de si mesma. LeWitt (2000) condensou, com seus "parágrafos e sentenças", seu pensamento sobre a arte que ajudou a formar no circuito nova-iorquino e estadunidense do final da década de 1960. Para o artista, a radicalidade da ideia na arte, no sentido de ser o conceito a raiz da arte, aplicava-se a um tipo de arte, a arte conceitual, e não seria a razão de existir de todas as artes, como quisera Kosuth. No entendimento de LeWitt (2000)[41], a arte conceitual, cuja afecção sobre o receptor seria de ordem intelectual, se distinguiria da arte perceptual predominante nas artes visuais, cujo maior estímulo seria justamente a "matéria" visível. No entanto, tal como Kosuth e outros artistas conceituais, LeWitt (2000)[42] afirmou o exercício da arte a partir da ideia e em detrimento da sua fisicalidade. "The conceptual art artist", escreveu, "would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way. (To convert it into an idea.) This kind of art, then, should be stated with the most economy of means". E, predizendo o statement de Weiner e oferecendo uma máxima da arte conceitual, sentenciava: "The idea itself, even if if not made visual, is as much a work of art as any finished product" [43].

Antecipando a ocorrência da arte para o momento da sua concepção, para a sua existência em ideia, a grande onda conceitual, com todas as suas variações, concedeu à arte a liberdade de ocupar as materialidades mais precárias do seu tempo. "Com essa finalidade", insiste Rorimer (2001), "os artistas conceituais estenderam, mas não descartaram totalmente, os limites físicos e conceituais dos objetos, apesar de, rompendo com os paradigmas anteriores da pintura e da escultura, os tornarem irreconhecíveis"[44]. A fotografia, uma fatia de pão, as anotações de perseguição de alguém na rua, telegramas, botas, inserções em anúncios de jornais, mapas, cartas e postais, tudo poderia servir à rediscussão da razão de ser e da forma de acontecer da arte. A recorrência do neon, particularmente em Kosuth, mas também em outros artistas conceituais — o próprio Nauman chegou a explorar instalações *outdoor* —, foi tão ostensiva entre as novas mídias encarnadas pelas proposições *da* e *sobre* a arte que,

[41] LE WITT, 2000, p. 13.
[42] *ibid*., p. 15
[43] *ibid.ibidem*, p. 14
[44] RORIMER, 2001, p. 71.

passadas mais de 5 décadas do "acontecimento" da arte conceitual, muitos artistas que hoje trabalham com a palavra-mídia, no contexto da Arte Pública, ainda reconhecem uma dimensão conceitual em suas intervenções. Na prática, no entanto, muitas vezes o reconhecimento desse parentesco parece dizer respeito mais ao compartilhamento de uma mídia, a lâmpada iluminada, e de sua materialidade, do que, ironicamente, de um conceito, ou, ao menos, da reflexão sobre a arte como, em seu trabalho com o neon, quis Kosuth. É essa a impressão que tenho quando vejo, por exemplo, um artista como Robert Montgomery (2012) dizer: "Obviously my own work comes from a conceptual art tradition". Ou como me falou Langlois (2020) em entrevista: "I consider myself to be a conceptual artist who works with social engagement, participation, and text".

Por outro lado, e concordo, o compartilhamento da mídia, dos sinais elétricos, não é tomado como ingrediente que justifique a filiação entre outros artistas com quem conversei. Foi o que ouvi, por exemplo, do artista português Fábio Colaço (2020), ao comentar o letreiro *It is time*, que criou para o topo de um edifício em Maia, no distrito do Porto: "Não me considero um artista conceptual. Considero que o meu trabalho tem em si muitas referências que advêm de um interesse pessoal no período que caracteriza a Arte Conceptual. No entanto, não posso dizer que este trabalho faz parte dessa lógica, pois já não faz parte desse período". Entendimento e argumento muito parecidos aos de Parra (2020): "Adoro o trabalho dele (Kosuth), mas eu não acho que o uso que eu faço seja conceitual [...] A mídia é a mesma [...] mas acho que o uso que eu faço é bem diferente. A minha intenção talvez esteja mais próxima da Arte Pop, no sentido de não ter uma diferenciação de alta cultura ou nada parecido, e de chegar em mais pessoas, do que uma arte conceitual que quer refletir sobre a arte [...] Eu estou olhando para outra coisa.

Arte pública e *site specificity*

Como última ponta do triângulo que contextualiza a aparição da palavra-mídia na arte contemporânea estão dois movimentos que convergem na segunda metade do século XX. Falo da Arte Pública e da arte *site-specific*. Embora os antecedentes da Arte Pública remontem à década de 1930, com parte do pacote de iniciativas do New Deal para a recuperação da economia norte-americana, sua consolidação viria apenas na década de 1960, com programas mais robustos de incentivo à instalação de obras de arte em espaços públicos e coincidindo cronologicamente com os barulhos situacionista e conceitual. O caminho da crítica institucional que levou o objeto de arte (e o artista) do confinamento cultural das instituições para (os arredores d)a cidade está longe de ser homogêneo. Na prática, envolve

uma série de iniciativas, intenções e recuperações (cooptações) diferentes. Em comum, esse percurso aparentemente aposta na superação da autonomia do objeto ao buscar em novos espaços de exibição/instalação/circulação outros sentidos possíveis para o produto do trabalho do artista. Essa é a qualidade distintiva que Kwon (2004) reconhece na origem da arte *site-specific* dos anos 1960 e 1970. Por *site-specific*, artistas, críticos e historiadores da arte entenderam justamente aqueles trabalhos que, de início, cultivaram uma interdependência íntima com o lugar onde, ainda que temporariamente, tomavam forma. Nas abordagens *site-specific*, "a interação entre lugar e arte é um determinante primordial na concepção, no design e na execução (da obra), com a arte alterando o lugar ocasionalmente"[45].

De acordo com Kwon (2004), em seu primeiro momento, a arte *site-specific* dialogou com o Minimalismo norte-americano e as tentativas de limpar o objeto das marcas do autor que, no Modernismo, tinham passado a atuar como signos de legitimação da arte. Ao trazer novos espaços para a centralidade de suas produções, os artistas estariam admitindo que o significado do seu trabalho contava em grande medida com os sentidos dados pelo espaço de inserção/interação das suas criações. De acordo com Kwon (2004), em *One place after another*, seria possível pensar o desenvolvimento do *site-specific* sobre três paradigmas, que mais ou menos se desenvolveram na ordem elencada adiante, mas que, como alerta a autora, sempre coexistiram à medida que os exercícios da arte contemporânea com o espaço foram sendo registrados. Seriam eles os paradigmas do espaço em suas determinações físicas, o espaço geográfico; o espaço enquanto constructo social, fruto das relações institucionais e de poder, e, por fim, o espaço discursivo, de certo modo próximo ao paradigma anterior, mas diferente desse por se viabilizar e se fazer a partir da infiltração concreta nas redes e canais que garantem visibilidade às agendas públicas.No paradigma discursivo do espaço estariam os trabalhos "agressivamente antivisuais". Com isso, Kwon (2004)[46] se refere à opção dos artistas por "estratégias informacionais, textuais, didáticas" ou imateriais, sendo elas "gestos, eventos ou performances enquadradas por limites temporais". "O 'trabalho'", escreve Kwon (ibid.), "deixa de procurar por um substantivo/objeto, para buscar um verbo/processo, provocando a reflexão crítica (não apenas a partir da fisicalidade) dos telespectadores em relação às condições ideológicas de sua visualização". Alberro (2009), no breve ensaio "Institutions, critique, and institutional critique", coincide com a autora:

> The urgent quest in the 1980s to position artistic production within the public sphere without reporting to — or relapsing into — the use of

[45]KNIGHT, 2008, p. 7.
[46] KWON, 2004, p. 24.

> monumental structure led to the production of a great deal of art that was articulated within easily accessible forms of communication (such as language) and representation (e.g. smart graphic design), and publicly distributed as flyers, billboards, newspapers advertisements, and videotapes. But while their motivations for developing these strategies were obviously laudable, in the process of adjusting their work to easily disseminated distribution forms, these artists inadvertently began to produce art that crossed the border into the realm of pure publicity[47].

Em suas ocorrências como arte *site-specific*, a palavra-mídia cumpre diversas das lógicas de circulação desse terceiro paradigma descrito por Kwon (2004) e Alberro (2009). Apesar de algumas vezes serem transportadas de uma localização para outra, a relação entre o que essas palavras dizem e o espaço em que dizem assume uma simbiose própria. Exatamente como no exemplo da intervenção de Holzer no painel da Times Square, dentro do projeto *Messages to the public* (fig. 4) mencionado na introdução.

Figura 4: Participação de Jenny Holzer em *Messages to the public, em 1982.*

Fonte: Public Art Fund

O percurso do *site-specific* e as flutuações pelas quais o termo passou (e continua passando) marcam um encontro importante com a Arte Pública, que foi provavelmente a principal porta de entrada da palavra-mídia no circuito/sistema das artes. A convergência entre as duas tendências explica-se por, de um lado, os artistas terem saído em busca de experiências extramuros, fugindo do enquadramento institucional, enquanto, de outro, as próprias instituições passaram a expandir seus "territórios" como tentativa de dialogar com a crítica da qual vinham sendo alvos. Assim como no caso do *site-specific*, também o termo "arte pública" é atravessado por histórias e entendimentos variáveis, às vezes conflitantes. Para entender como essas duas forças da produção da arte na segunda metade do século XX dialogam e como esse contato entre elas, a discussão sobre esse contato, situa a palavra-mídia no arco da arte contemporânea, recupero alguns episódios da Arte Pública norte-americana, onde essa tendência da arte surgiu como a entendemos (e a história da arte a entende) hoje. As duas trajetórias — a da especificidade e a da reproposição da dimensão pública da arte —

[47] Alberro 2009, p. 13.

fornecem um enquadramento histórico e conceitual que amplia a compreensão da aterrissagem de artistas em palavras que falam para a cidade.

Ao refazer a história da Arte Pública nos Estados Unidos, Kwon (2004)[48] mapeará três grandes momentos e direcionamentos. A primeira abordagem, que Kwon (ibid.) descreve como *art-in-public-places*, seria consequência das iniciativas do General Services Administration (GSA), sob o programa Art-in-Architecture (A-i-A), criado em 1963, e do National Endowment for the Arts (NEA), com o Art-in-Public-Places, em 1967. Nessa primeira fase, a Arte Pública consistiu basicamente na instalação de enormes esculturas — a maior parte delas de artistas modernistas como Calder ou Moore — em praças e pátios públicos, muitas vezes incorporados como extensão de centros comerciais privados.

Com uma visão mais flexível que a da autora de *One place after another*, para quem essas primeiras obras financiadas pelos programas oficiais de Arte Pública de fato ignoravam o espaço e as dinâmicas sociais com os quais se relacionaria, Knight (2008)[49], revisando documentos do NEA, concordará que, nessa fase inicial, "havia pouca preocupação com o contexto, a mensagem ou a especificidade do lugar", mas entenderá que esses projetos integraram planos de revitalização urbana que deram início "a uma onda de entusiasmo pela arte" nas comunidades em que foram inaugurados. A autora e professora, em seu *Public art: theory, practice and populism*, dirá que os antecedentes do A-i-A estavam nas várias políticas públicas de recuperação econômica que integraram o pacote do New Deal. Propostas como a Public of Art Project (PWAP) e o Federal Art Project apareceram na década de 1930 com o objetivo de embelezar as cidades, machucadas pelo crack de 1929, e empregar artistas.[50] Assim como no caso das fachadas de lojas comerciais, também a inclusão de arte nos projetos de "embellishment" recebia incentivo fiscal do governo, consagrando o modelo *percent for art* de financiamento de artes para a cidade, em operação, dentro e fora dos Estados Unidos, até hoje.

No segundo paradigma da Arte Pública sugerido por Kwon (2004), o da *art-as-public-spaces*, as intervenções tratariam de trazer a arte para o próprio projeto urbano, sendo pensadas como parte do desenho da cidade. Mas esse segundo modelo de concepção de uma arte pública ainda se manteria distante do terceiro, cuja principal característica seria justamente a de integrar a arte e o uso público do espaço. Mais do que parte do desenho urbano, essa arte encontraria seu sentido ao ir ao encontro dos interesses das pessoas

[48] KWON, 2004, p. 60.
[49] KNIGHT, 2008, p. 17.
[50] KNIGHT, 2008, p. 4, 6.

"praticantes" daquele espaço da cidade. Essa terceira tendência recebe da autora o nome de art-in-the-public-interest. A abordagem *art-in-public-places* foi marcada, como vimos, pela instalação de grandes esculturas desenvolvidas sem preocupação prévia com os espaços que as receberiam. Ali por volta dos anos 1970, esse modelo de interação entre cidade e arte começou a ser visto com muita reserva por críticos e artistas, que entendiam a obra transportada para o espaço público, não raro como versões ampliadas de trabalhos guardados em museus, mais como estorvo do que como experiência "vivida". O contexto era o da crítica institucional e, se cada vez mais artistas procuravam escapar aos limites institucionais para superar as suas determinações, encontrar, nas ruas, a extensão dos seus acervos e coleções, era um passo atrás em todo o processo que imaginaram ter iniciado.

Em "Beauty and Bureaucracy", texto que Lippard (1967)[51] dedicou à "Sculpture in environment", "primeira exposição coletiva de Arte Pública financiada por uma agência municipal", em Nova York, a autora destacava que "para além das qualidades estéticas dos artistas e dos trabalhos selecionados", que ela classificava como "50% podres", o problema fundamental parecia "estar na falta de convicção em relação à natureza da Arte Pública. Não se pode apenas tirar uma escultura do estúdio, jogá-la na sarjeta, e chamá-la de Arte Pública. Uma boa parte dos trabalhos tratados dessa maneira parecia nada mais do que móveis despejados na rua". E, à frente, concluía: "Arte Pública não pode ser selecionada simplesmente com base no fato de alguém gostar ou não da produção geral de um artista. Ela deve ser feita por pessoas que conhecem muito bem as reais características de vários artistas e podem julgar sua aptidão para a exibição em espaços públicos"[52].

Essa pressão sobre a falta de preocupação da Arte Pública com as particularidades dos espaços que as receberiam levou as agências públicas a reverem seus critérios, ao final da década de 1970. Kwon (2004)[53] menciona os ajustes nos textos das chamadas públicas do National Endowment for the Arts, com o objetivo "não só de acomodar as tendências artísticas em transformação do período, mas sim de alinhar a Arte Pública mais com a produção de amenidades públicas e projetos *site-oriented*". Esse objetivo de integrar a Arte Pública ao espaço teria sido enfatizado mais ainda com as orientações que a NEA incluiu no programa de Visual Art e Design, de 1982. A partir dali, diz Kwon, "a arte pública deixaria de

[51] LIPPARD, 1967, p. 650.
[52] ibid., p. 651.
[53] KWON, 2004, p. 67.

ser somente uma escultura autônoma para ser de alguma maneira um diálogo significativo, às vezes até coincidindo com a arquitetura e a paisagem ao seu redor"[54].

Junto dessa nova onda de projetos de Arte Pública *site-specific*, muitas abas foram abertas, dando lugar a iniciativas/ações como as identificadas com a *new genre public art*, assim batizada pela crítica e curadora Arlene Raven e em seguida discutidas na coletânea *Mapping the terrain: new genre public art*, organizada por Suzanne Lacy (1995). Nesses projetos, predominava a busca por uma integração entre artista e comunidade, e a expectativa de que esse contato pudesse fomentar reflexões permanentes e transformações entre as dinâmicas sociais vividas pelas comunidades afetadas. Nas décadas de 1990 e 2000, a Arte Pública estreitaria sua relação com as instituições e fontes de financiamento privados, com as quais contou desde seus inícios, passando a ser cada vez mais empregada como estratégia de *place branding*, prestando-se a servir de marca distintiva para cidades e convertendo-se em atrações turísticas. Esse movimento de "abraço ao espetáculo", como escreve Knight (2008), sem com isso condená-lo, tem repercussões e aceitações diferentes entre artistas, historiadores da arte, curadores e críticos. Há quem veja nessa aproximação o fracasso da batalha anti-institucional travada desde o final dos anos 1960, e a recuperação da especificidade do lugar e do espaço, antes índice de alguma independência para a arte. Ou, mesmo no caso dos desdobramentos da new genre public art, da art-in-the-public-interest, o risco de essas interações/emancipações serem incontornavelmente temporárias e insuficientes para entregarem legados permanentes (BISHOP, 2012). Na espécie de pôster-manifesto "New rules of Public Art", do projeto Situations (2013), coordenado por Doherty, quem mencionei ao citar o conceito de "situation specific", o terceiro ponto afirma justamente que a Arte Pública não deveria ser criada para uma comunidade, e, sim, que deveria se ocupar em estabelecer uma comunidade e celebrar sua existência temporária. De um ou outro lado, as perspectivas parecem ecoar os argumentos listados por Lefebvre (2019)[55], a favor e contra a rua, ambígua, em *A revolução urbana*. A seu favor, a possibilidade de "apropriar-se dos lugares", de realizar um "tempo-espaço apropriado", e com isso mostrar que "o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca". Mas ao mesmo tempo, contra a rua, administrando forças contrárias, o fato de ela poder acabar ocupada por "um amontoado de seres em busca" do "mundo da mercadoria" em exibição nas suas vitrines, nos seus reclames. Na rua, "a mercadoria, tornada espetáculo (provocante, atraente), transforma as pessoas em

[54] *ibid*
[55] LEFEBVRE,1970/2019, p. 35.

espetáculos umas para as outras" e, igualmente, podem prevalecer sobre o uso "a troca e o valor de troca"[56].

A palavra-mídia na arte contemporânea habita essa tensão entre polos. O do alerta, do aviso, da poesia, e o da sinalização comercial. Entre a voz da/o artista, por um lado, e a do governo, dos pactos e dos mecanismos de financiamento, de outro. A rua e a instituição. A arte como interesse do público e a arte como loteamento privado e patrocinado. O lugar vivido e o lugar concebido. Todos conflitos ainda próximos daquela oscilação benjaminiana entre o elogio e a reprovação dos sintomas da modernidade. O letreiro na Arte Pública pode ser e produzir uma heterotopia, mas sempre poderá aderir ou ser aderido à isotopia do design urbano fabricado pelo comércio, pelo lazer e pelo turismo.

Algumas considerações finais

Ao longo do texto, procurei mostrar o parentesco que a palavra luminosa na Arte Pública mantém com tendências e agitações que marcaram a arte na segunda metade do século passado. As transformações pelas quais o estatuto da arte passou desde o levante das vanguardas históricas envolvem reflexões de ordem teórica e também suas repercussões sobre as formas de organização social empreendidas pelas instituições que agem no campo artístico.

Se situacionistas e artistas conceituais discutiram o lugar e a função da arte numa sociedade atravessada por novos meios (inclusive os de produção de imaginário) e novos comportamentos, as raízes da Arte Pública estiveram relacionadas aos órgãos burocráticos encarregados de movimentar artistas à maneira de todos os demais trabalhadores capazes de participar da reconstrução da economia norte-americana na década de 1930.

O encontro entre forças reflexivas e econômicas no triângulo que proponho para explicar o deslocamento de uma mídia publicitária para o circuito da arte contemporânea acaba por apontar para os vários debates críticos e teóricos que reconhecem na arte do nosso tempo, talvez como em nenhuma outra, o desafio de fazer conviver, sem prejuízo para a primeira, a pulsão sensível e criativa com as dinâmicas do mercado. A palavra-mídia convertida em obra de arte oferece uma síntese dessa tensão, que é, no fim das contas, a tônica da própria cultura do consumo em que vivemos. A ambiguidade tantas vezes associada à Modernidade e à tradução que teria encontrado nas artes não somente não estaria superada na arte da contemporaneidade, como, pelo contrário, pudesse talvez estar sendo celebrada por artistas de hoje.

[56] *ibid*