PRIMAVERA + VERÃO // 2019

ARA PYAU

07

HORIZONTES EXTREMOS: DESAFIOS OU FRONTEIRAS

ARA

grupomuseupatrimônio

Número 7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019

Revista Semestral do Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio

Universidade de São Paulo . Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Grupo de Pesquisa Museu/Patrimônio
Revista ARA . ISSN 25258354
FAU Cidade Universitária - Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto (AUH)
Rua do Lago, 876 – São Paulo – SP – Brasil +55 11 30914795
revistaarafau@usp.br
http://www.museupatrimonio.fau.usp.br

Editora Chefe
Maria Cecília França Lourenço, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Editores Assistentes

Luiz Recaman, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP

Conselho Editorial

Ricardo Nascimento Fabbrini, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Filosofia.São Paulo, Brasil.

Celso Fernando Favaretto, Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil. Sylvia Furegatti (Suplente) Universidade de Campinas. Instituto de Artes, Brasil.

Regina Lara, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, Brasil. Adrienne de Oliveira Firmo (suplente) Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil. Maria Cecília França Lourenço, Luiz Recaman (Suplente) Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil.

Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP; Virgínia Célia Marcelo (Suplente) Faculdade das Américas, Brasil

Luiz Recaman, Marta Bogéa (Suplente) Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil

Marcos Rizolli, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Norberto Gaudêncio (Suplente), Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Amanda Saba Ruggiero, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, Brasil. Fernando Atique (Suplente) Departamento História Unifesp, Brasil.

Pareceristas
Adrienne Firmo
Amanda Saba Ruggiero
Ana Avelar
Ana Paula Nascimento
Anna Maria Abrão Khoury Rahme
Carlos Souza
Cristina Freire
Fabio Lopes
Fernanda Magalhães
Fernanda Nardi
Francisco Scagliusi
Helio Herbst
José Spaniol
Luciana Schenk
Luciano B. da Costa
Luiz Recaman
Marcia Sandoval Gregori
Marcos Rizolli
Maria de Fatima Morethi Couto
Mauricio Candido da Silva
Norberto Gaudêncio Júnior
Regina Lara Silveira
Rodrigo Christofoletti
Susana Valansi
Sylvia Furegatti
Valeria Piccoli
Vivian Blaso

Revisão de textos
Adrienne de Oliveira Firmo. Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP
Anna Maria Abrão Khoury Rahme, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil
Luiz Recaman, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil
Maria Cecília França Lourenço, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasil
Regina Lara, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura.

Projeto Gráfico e Diagramação
Marcia Sandoval Gregori, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil

Editoração Eletrônica
Amanda Saba Ruggiero, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Grupo Museu/ Patrimônio FAU USP, Brasil

Versão Inglês
IAANS - International Alliances Academy of Native Speakers

Capa
Thiago Rocha Ribeiro

Suporte Informática
Webmaster FAU/USP Edson Amado de Moura

Logotipo
Felipe M. B. Soares

Imagem de Abertura
Montagem de Marcia Sandoval Gregori
a partir de original de Felipe M. B. Soares

SUMÁRIO

Horizontes Extremos: Desafios ou Fronteiras

Dossiê GMP

5 **Casa/Cidade/Migrante**
Paulo Eduardo Barbosa

17 **Imagens por uma vida sem catracas**
Márcia Sandoval Gregori

37 **Memorial: limiar entre rito e conflito**
Maria Cecília França Lourenço

63 **Horizontes da visualidade: um ensaio visual acerca das fronteiras patrimoniais no Le Louvre-Lens**
Marcos Rizolli

77 **Desafios em expor, limites da autoria**
Amanda Saba Ruggiero

97 **O Olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas** (resenha)
Anna Maria A. K. Rahme

Artigo/Ensaio

111 **Arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos**
FAbiane Schafranski Carneiro

135 **O Corpo Utópico e o programa performativo em ambiente urbano**
Luanna Jimenes

153 **Lugares abandonados**
Wesley Macedo

173 **Além da arquitetura e da cidade, o lugar único**
Betty Mirocznik

193 **Museus e desenvolvimento sustentável**
Mariana Espel de Oliveira

223 **Square Depression de Bruce Nauman: a experiência no espaço público**
Mayra Simone dos Santos

243 **Cultura e geopolítica: a construção da América Latina a partir do MoMA**
Laura Levi Costa Sousa

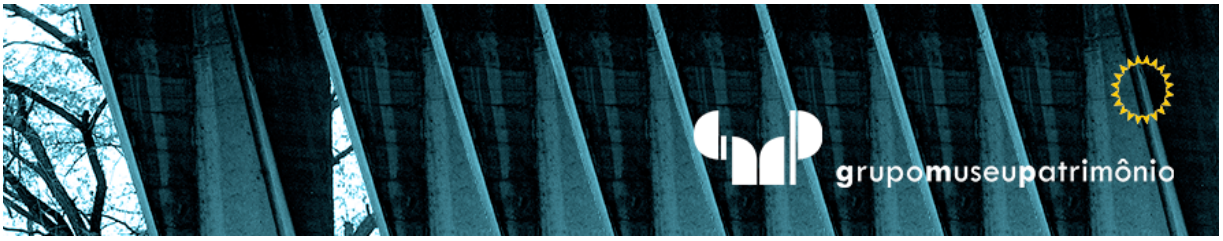
271 **Museu do Território Líquido: o patrimônio cultural na Estância hidromineral de Monte Alegre do Sul**
Eduardo Spinazzola

299 **Acordando dentro de uma pergunta: imensidão entre fronteiras e (não) ilusão na obra de Marcius Galan**
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

ARA 7 em Inglês

317 **textos em inglês sem figuras**

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Casa/ Cidade/ Migrante

Casa / Ciudad / Migrante

House/ City/ Migrant

Paulo Eduardo Barbosa

Doutorando e pesquisador do Grupo Museu/Patrimônio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, Brasil.
pebarbosa@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p5-15

Resumo

O artigo problematiza a representação da casa em duas pinturas de acervos públicos à luz do conceito de hibridismo cultural como meio para avaliar a contribuição criativa do trânsito de patrimônios simbólicos possibilitado por processos de deslocamento populacional.

Palavras-Chave: Casa. Migrante. Cidade. Hibridismo. Patrimônio.

Resumen

El artículo problematiza la representación de la casa en dos pinturas de colecciones públicas a la luz de los conceptos de hibridación cultural como un medio para evaluar la contribución creativa del tránsito del patrimonio simbólico posible gracias a los procesos de desplazamiento de la población.

Palabras clave: Casa. Migrante. Ciudad. Hibridismo. Património.

Abstract

The article problematizes the representation of the house in two paintings inserted in public collections by the light of cultural hybridism concepts as means of evaluating the creative contribution in transit of symbolic heritage made possible by processes of population displacement.

Keywords: House. Migrant. City. Hybridism. Heritage.

[...] o tipo de habitação apresenta valor histórico-social superior ao da raça.

(Freyre, 2003, p.36)

Nosso tempo é um tempo marcado por deslocamentos populacionais. Correntes migratórias motivadas por múltiplos fatores marcam nossa época como nenhuma outra. Segundo Rosana Baeninger[1], no Brasil, os padrões migratórios têm sofrido frequentes mudanças, o que permite afirmar que, se no passado, os imigrantes representavam uma mão-de-obra branca, europeia, hoje, com as migrações Sul-Sul, o perfil desses imigrantes mudou, caracterizando um fenômeno com predominância de pessoas "não brancas" como, por exemplo, a mais recente chegada dos indígenas da Venezuela em Roraima. Entretanto, mesmo tendo que deixar para trás suas terras pelas mais diversas razões, essas populações carregam consigo costumes, língua, culinária e modos de vida que irão transformar as novas terras a que se lançaram.

[1] Pesquisadora do Núcleo de Estudos da População "Elza Berquó" (Nepo) da Unicamp.

Casa e diáspora

Correspondendo à chamada pela urgente expansão da consciência sobre as relações na pólis e em busca de propostas capazes de vislumbrar novos caminhos e sopros de esperança, este artigo pretende investigar a *casa* deste migrante, como um dos itens levados às novas terras, a *casa* de sua origem sobreposta à do novo lugar como materialização de processos chamados por Nestor Canclini (2007) de hibridismo cultural. Seja na ocupação do espaço, seja nos costumes de sua utilização, a casa do migrante é quase sempre, entre outras hibridizações, uma adaptação da maneira de morar de sua origem às condições culturais e materiais do local em que se instala e ao olhá-la o que se pretende aqui seria observar processos em escala, sendo a da casa referenciada à da cidade.

A casa é produto de técnicas, aqui compreendidas como na obra de Milton Santos, que a vê como um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e ao mesmo tempo cria espaço. As práticas desses grupos migrantes se ordenariam como coreografias de corpos em fricção com diferentes espaços físicos, sejam estes propiciados por hospedagens emergenciais, alojamentos precários nas metrópoles ou mesmo sólidas edificações destinadas a receber migrantes propiciadas por políticas migratórias de Estado[2].

A casa, concebida como locus das práticas cotidianas relacionadas à sobrevivência como sono, alimentação, higiene, lazer e sociabilidade, propiciada por meios técnicos e geratriz de vínculos a atender atavismos humanos como permanência, segurança, memória, é aqui observada como manifestação material de um processo de transformação, dado o potencial de representação em escala íntima da mediação entre pessoa e mundo, conferindo diferentes matizes ao olhar propiciado pela disciplina Arquitetura, frequentemente

[2] Exemplo deste tipo de edificação é o atual Museu da Imigração do Estado de São Paulo, instalado na antiga Hospedaria dos Imigrantes no bairro do Brás, na região central de São Paulo, inaugurado em 1887 para atender à demanda da política de Estado de cooptação de mão-de-obra para a crescente produção cafeeira das fazendas paulistas. A Hospedaria dos Imigrantes, a partir de 1930, passou a receber imigrantes de outros estados, em sua maioria nordestinos, funcionou até 1978 quando recebeu imigrantes coreanos.

pautado pela valorização do excepcional, do raro, do puro, em detrimento à casa como fenômeno ordinário.

A proposta deste artigo é problematizar a casa como testemunho de hibridismo cultural a partir de seus rastros, utilizando como estudo de caso duas imagens produzidas por pintores brasileiros e inseridas na História da Arte em diferentes parâmetros, ambas disponíveis ao público em coleções museais. As pinturas selecionadas para este artigo compõem exposições de longa duração, sendo a do pintor ituano, Almeida Junior, inserida em destaque na mostra *Arte no Brasil: uma hitória na pinacoteca do estado de São Paulo*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e a de Tomoo Handa, cujas obras protagonizam nova expografia inaugurada em abril deste ano de 2019, no Museu Histórico da Imigração Japonesa – MHIJ, no bairro da Liberdade, em São Paulo.



Figura 1: Casa rústica (1897), óleo sobre tela de autoria de Almeida Júnior, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto do autor

A Casa rústica de Almeida Junior confirma a visualidade do campo a configurar uma historicidade e lugar de valorização da tradição rural paulista, em vias de desaparecimento face ao desenvolvimento proporcionado pela pungente indústria cafeeira. Corresponde, assim, a um horizonte de expectativa que, para além de iconográfico, se funda no ambiente político e social do final do século XIX em São Paulo em que o virtuoso ciclo econômico propicia a eleição de Almeida Júnior como principal responsável pela visualidade da tradição que se esvanece e também de suas personagens. A pintura se inclui na exposição em cartaz na Pinacoteca do Estado confluindo o objetivo de formação de um imaginário visual sobre o Brasil – o conjunto de imagens sobre ele, suas relações e sentidos que produzem. Nesta pintura, as fundações em pedras, os toscos batentes de portas e janelas vazando as empenas de pau-a-pique, o desgastado telhado que se revela por sua sombra curta, escassa, envolta pelo terreno erodido em entorno, sem objetos, sem móveis, inserida numa paisagem que remete aos poucos recursos, à dureza da vida do camponês, Almeida Júnior constrói uma casa que intenta compor sua realização regionalista, chancelando sua caracterização como criador de imaginários[3].

[3] *Almeida Júnior: um criador de imaginários* é o título da exposição e do texto do catálogo escrito pela Profa. Maria Cecília França Lourenço, comemorativos do centenário da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 2: Casas de colonos japoneses (1967), óleo sobre tela de autoria de Tomoo Handa, pertencente ao acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa. Foto do autor.

Casas de colonos japoneses de Tomoo Handa, pintado em 1938, se insere na obra do pintor e imigrante japonês, que também utilizou a literatura como instrumento de investigação sobre a fricção entre a cultura dos imigrantes japoneses e a cultura interiorana. Handa descreveu minuciosamente em seu livro[4] como era a casa do colono japonês nas lavouras. A casa do imigrante retratada nesta pintura, embora inserida em paisagem rural, guardada a distância de 40 anos em relação à casa rústica de Almeida Júnior, testemunha a mudança da matriz de mão-de-obra da agricultura para aquela composta por homens e mulheres trazidos de outros países por meio da política de Estado. A representação da implantação ordenada das casas, regular, como que seriada,

[4] *O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil* de Tomoo Handa foi editado por T.A. Queiroz pelo Centro de estudos nipo-brasileiros, em 1987.

inserida em paisagem que remete à expansão de fronteira agrícola, impondo a ocupação à mata limítrofe, tendo as palmeiras em primeiro e segundo planos, como rastros deste embate. De maneira discreta e respeitosa, características da obra e da vida de Handa, retrata a transformação implementada pela presença da imigração japonesa na paisagem brasileira. A feição da casa em grupo é fato que supõe o olhar desta cultura que dignifica o objeto sem entronizá-lo, reiterando uma relação diferencial com a paisagem representada.

Como apontado por Maria Cecília França Lourenço:

> [...] a cultura nipônica tem outras delicadezas singulares e também encontradas em manifestações quotidianas, como o arranjo interno das casas, que resvala numa espécie de minimalismo, dado o primado da essencialidade e da opção por um mínimo de peças de mobiliário, preferindo-se aquelas transformáveis. (Lourenço, 1998, p. 27)

Há um arremedo de cidade, de princípio de formação urbana, prenunciado na pintura de Handa. Algumas das cidades médias do oeste e do sul do Estado de São Paulo e do norte do Paraná, como Registro, Londrina, Marília, Assis entre outras, tiveram seu embrião em formações de características similares à retratada nesta pintura pertencente ao MHIJ. A cultura do caipira, celebrizada pela iconografia produzida por Almeida Júnior, foi paulatinamente sendo transformada por novas relações e arranjos sociais profundamente modificados pela presença do imigrante.

Em que medida as novas presenças, possibilitadas por recentes fluxos migratórios, modificarão nossas cidades? Os planos diretores e legislações edilícias, instrumentos de regulação da ocupação do espaço das cidades, têm sido concebidos como mediadores de agentes urbanos, frequentemente se revelando pífio escudo público a tentar proteger o direito à cidade em constante tensão imposta pelas forças do capital especulativo, se recusando a reconhecer a potência criativa e de reinvenção oferecida pelos novos agentes que a ela afluem como instância transformadora.

Casa, cidade, migrante

Milton Santos, ao conceituar a cidade contemporânea, aponta a profunda alienação do homem urbano como um processo propiciado por uma contínua perda referencial em tempos de acelerada mobilidade, a gerar demandas por novas relações de pertencimento, fundadas, segundo o autor, em experiências e repertórios exógenos, que considera profícua fonte de possibilidade de renovação e de criação de novas relações na pólis. O autor vê a cidade encontrar seu caminho para o futuro na sua condição de diversidade social que produz heterogeneidade espacial, observando que se de um lado "a cidade grande é onde os fracos podem subsistir" a difusão do capital novo está reservada ao campo. Os pobres na metrópole do terceiro mundo convergem em guetos urbanos que "comparados a outras áreas da cidade, tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior [...]", são eles que "abrem um debate novo, inédito [...] com as populações e as coisas já presentes" (Santos, 2017, p. 324 [1996]).

A ideia de desterritorialização é inserida pelo autor constatando que a mobilidade torna-se uma regra no final do século passado e afirmando que a circulação é mais criadora que a produção quando tudo passa a mudar de lugar: os homens, as mercadorias, as ideias, os produtos, as imagens. A cidade seria a sede de uma vigorosa alienação, habitada por homens que não a criaram, que não conhecem sua história. Entretanto o homem ainda assim, mora, fixa residência, e é deste modo que os migrantes precisam criar, segundo Santos, uma terceira via de entendimento da cidade, porque para eles a lembrança é inútil, travam um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória.

O processo de integração e de entendimento se dá numa relação nova que o morador estabelece com o espaço da cidade, diz o autor que

> [...] se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem [...] A força deste movimento vem do fato de que, enquanto a memória é coletiva, o esquecimento e a consequente (re)descoberta são individuais, [...] (Santos, 2017, p.329)

A alienação do homem urbano, atestada na relação fraturada que se estabelece hoje entre a metrópole e seus cidadãos, é também avalizada por Giorgio Agambem que afirma:

> [...] quanto mais o cidadão metropolitano perdeu a intimidade com os outros, quanto mais se tornou incapaz de olhar seus semelhantes nos olhos, tanto mais consoladora é a intimidade virtual com o dispositivo, que aprendeu a perscrutar muito profundamente a sua retina; quanto mais perdeu toda identidade e todo pertencimento real [...](Agambem, 2015, p. 85)

A América Latina é no entanto, espaço de embates cujas especificidades tem sido tratadas por outros autores, entre eles, Nestor Canclini que, conceituando o hibridismo cultural, observa interações entre elite e indígenas apontando a desterritorialização como um dos principais processos a possibilitar o que chamou de desarticulação cultural do continente, ressaltando, entretanto, que esta não se trata de uma questão apenas geográfica, mas de transnacionalização dos mercados simbólicos, com ênfase na experiência diaspórica. Aponta também o autor, ao analisar os conflitos interculturais, para o fato de que os países de destino são fortemente influenciados pela produção de bens simbólicos dos imigrantes resultantes de dinâmica produção cultural, vista como elemento de resistência. A capacidade de transformação imposta pelos usos dos espaços da casa tradicional japonesa faz desta um exemplo diferencial daquela ocidental, conquanto os ambientes abrigam usos diversos.

Desnaturalizar a representação da casa, em tempos de profundas transformações determinadas pelos deslocamentos populacionais, poderia contribuir ao enriquecimento do debate iniciado no final do século XX acerca dos custos do hibridismo cultural. Stuart Hall é um dos autores à procura de evidenciar a alternância, na chamada modernidade tardia, entre diferentes posições relativas à proficuidade criativa, ora atribuída ao hibridismo, ao sincretismo e à fusão entre diferentes tradições culturais, ora conferida pela resistência à indeterminação decorrente destas ações.

Poderia a potência transformadora do trânsito de patrimônios simbólicos, possibilitado por processos de deslocamento de populações, ser reconhecida por seu caráter de ampliação das possibilidades criativas e de reinvenção das cidades contemporâneas? Para tanto, instâncias envolvidas no jogo de tensões da produção da cidade e seus instrumentos teriam que ser revistas no sentido de contemplar o espaço do novo, do que está por vir.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Agambem G. A identidade sem pessoa. In: A Nudez. Belo Horizonte: Autêntica; 2015.

Canclini NG. A globalização imaginada. São Paulo: Iluminuras; 2007.

Handa T. O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros; 1987.

Lourenço MCF. Almeida Júnior um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; 2007 (catálogo).

_____. São Paulo: visão dos nipo-brasileiros. São Paulo: Museu Lasar Segal/IPHAN/MinC; 1998.

Santos M. A força do lugar. In: A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp; 2017..

Site consultado: www.nepo.unicamp.br [acesso em 14 ago. 2019].

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Imagens por uma vida sem catracas

Imágenes por una vida sin trinquetes

Images for a life without ticket gates[1]

Márcia Sandoval Gregori

Pesquisadora do Grupo Museu/Patrimônio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
marciagregori@hotmail.com

[1] Artigo desenvolvido com base em pesquisa de tese de doutorado defendida em 2018, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Guilherme Santos Serôa da Mota a respeito dos muitos sentidos da mobilidade que envolvem mais do que mero deslocamento de um ponto a outro.

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p17-35

Resumo

O objetivo do artigo é examinar a produção gráfica e palavras de ordem do Movimento Passe Livre na divulgação da Tarifa Zero, projeto lançado em 1990 pela Prefeita Luiza Erundina de Sousa e retomado nos anos 2000 pelos integrantes do movimento. O espírito profanador da proposta de isenção de tarifa nos ônibus municipais é examinado na visualidade e no impacto imaginário das peças escolhidas, atualizadas em linguagem jovem e acessível pelos ativistas do MPL, em forma de discurso articulado sobre o direito à cidade e a uma nova vida coletiva.

Palavras-chave
Profanação. Dispositivo. Representação. Discurso. Tarifa Zero.

Resumen

El objectivo del artículo es examinar La producción gráfica y las consignas del Movimento Passe Livre en la difusión de Tarifa Zero, um proyecto lanzado em 1990 por el alcalde Luiza Erundina de Sousa y reanudado en la década de 2000 por miembros del movimiento. El espíritu profanador de la propuesta de exención de tarifa de autobús municipal se examina em la visualidad y impacto imaginário de las piezas elegidas, actualizado en un lenguaje joven y accesible por los activistas del MPL en forma de discurso articulado sobre el derecho a la ciudad e a una nueva vida colectiva.

Palavras-chave
Profanación. Dispositivo. Representación. Discurso. Tarifa Cero.

Abstract

The aim of the article is to examine the graphic production and slogans of the Movimento Passe Livre in the promotion of Tarifa Zero, a project launched in 1990 by Mayor Luiza Erundina de Sousa and resumed in the 2000s by members of the movement. The profanation spirit of the municipal bus fare exemption proposal is examined in the visuality and imaginary impact of the chosen pieces, updated in young and accessible language by activists of MPL in the form articulate discourse on the right to the city and to a new collective life.

Palavras-chave
Profanation. Device. Representation. Discourse. Zero Tariff.

INTRODUÇÃO

O olho vê. A lembrança revê as coisas. E a imaginação [...] é a imaginação que transvê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo [...] A transfiguração é que é a coisa mais importante para o artista.

Manoel de Barros, Janela da Alma (2001)

Distender os limites e projetar novos horizontes é sempre tarefa complexa, e o alargamento das fronteiras de contenção muitas vezes só pode ser percebido em observações à distância no tempo. Renovação pressupõe desafio, desvio, fricção e ação coletiva, fatores confluentes, a envolver estudantes e acolhida por autoridade distinta. O foco para aprofundar este argumento volta-se para a campanha pela Tarifa Zero, iniciada em 2006 e celebrizada em 2013, quando ampliaram-se expectativas e perspectivas de sua implantação e de discussão sobre a cidade. Caberia indagar se as ações vão se desdobrar no futuro ou terão ficado na história, soterradas pelo discurso hegemônico.

Quando criada, em 1990, a Tarifa Zero já se configurava em um projeto radical da Prefeitura de Luiza Erundina e, retomado nos anos 2000 por jovens estudantes do Movimento Passe Livre (MPL) e de outros grupos de militância por transporte público, mobilizou milhares de pessoas nas principais cidades do país contra o aumento das tarifas de metrô, trens e ônibus em 2013[2].

Para os jovens ativistas pró Tarifa Zero a proposta é defesa da cidadania e mudança estrutural nos marcos da administração pública. O uso de linguagem acessível, sintética, com forte apelo gráfico, com referências locais e baseadas na cultura jovem e popular criaram uma visibilidade[3] atualizada para o projeto que colaborou para divulgá-lo e delimitar sua tendência em horizonte transformador. Indicam uma resistência tática e criativa de grande poder de comunicação e penetração junto a um público jovem seguida por uma expansão significativa em variados segmentos sociais. Ainda assim, fica a pergunta: o alcance teria sido tão amplo caso a grande imprensa (jornais impressos e televisões) não houvesse noticiado maciçamente as manifestações? [4]

---

[2] Os protestos contra o aumento tarifário tiveram início em janeiro, na cidade de Porto Alegre (RS). Em maio deram-se em Natal (RN), organizados pelo movimento "Revolta do Busão" e em Goiânia, pelo grupo "Frente Contra o Aumento". Em São Paulo eles começaram no dia 6 de junho com uma pequena manifestação contra o reajuste de R$3,00 para R$3,20 a partir de 2 de junho daquele ano. Outros protestos, nos dias 7 e 11 do mesmo mês, contaram com maior número de manifestantes. Em130 cidades brasileiras mais de um milhão de pessoas foram às ruas. No dia 17 de junho os protestos se intensificaram e reuniram centenas de milhares de pessoas nas grandes cidades do Brasil.

[3] Enquanto visualidade são relações formais entre os elementos visuais de uma obra, a visibilidade diz respeito a como ela expressa em seus aspectos plásticos a cultura, o tempo e a sociedade em que se insere, resultando, assim, em importante documento histórico.

[4] Após as primeiras manifestações e sua violenta repressão por parte da Polícia Militar, que feriu gravemente um jornalista e prendeu outros, o movimento passou a ser amplamente divulgado pela imprensa. Até então noticiavam-se os eventos insinuando que os manifestantes do MPL eram vândalos e baderneiros, promotores da desordem. Segundo reportagem do jornal O então Governador, Geraldo Alckmin (Chegou, 2013) afirmou que era "intolerável a ação de baderneiros e vândalos [...] é absoluta violência, inaceitável". O Prefeito Fernando Haddad, em coro contra as manifestações, dizia que "os métodos (dos manifestantes) não são aprovados pela sociedade. Essa liberdade está sendo usada em prejuízo da população". (Chegou, 2013). A forte repressão da Polícia Militar continuou e causou má repercussão nos meios de comunicação. Mas a PM se defendeu em comunicado no qual justificava suas ações em nome da democracia: "na democracia, não há espaço para a baderna, para a destruição do patrimônio e para a violência. Em movimentos assim a Polícia Militar agirá sempre com o rigor da Lei e para preservar a segurança da população." (Mora, 2013). Com o recrudescimento da repressão, a prisão de centenas de pessoas e o ataque a vários jornalistas, a narrativa de que havia abusos

A suspensão política em que o Brasil se encontra hoje deixa claro que um novo equilíbrio, ou arranjo, político é inevitável[5]. Resta saber se a consolidação de uma nova ordem se dará no sentido do aumento da cidadania ou o contrário, como se tem verificado em momento presente. Mas esse é tema interessante para outro estudo.

A grande vitória dos movimentos de 2013, que não conquistaram a meta maior da Tarifa Zero, foi a revogação do aumento das tarifas em mais de cem cidades brasileiras[6]. Por outro lado, os acontecimentos que sucederam as chamadas Jornadas de Junho revelaram que a agilidade e a escassez de recursos financeiros constituem ao mesmo tempo potência e fragilidade das táticas diante das grandes estratégias de poder[7] que estereotipam a recepção dos estímulos sociais e usam a violência quando seriamente ameaçadas.

Os jovens manifestantes, se apropriando da potente ideia que não havia prosperado nos anos 1990, colocaram em discussão a qualidade do serviço público, defenderam a isenção universal da tarifa nessa prestação e, como expressão de sua luta, produziram *slogans*, textos, folhetos e cartazes sobre a proposta. Alguns deles foram divulgados pelo site tarifazero.org,

---

por parte da PM ganhou força e mostrou que os próprios policiais iniciaram ataques e depredaram bens públicos. Com isso, o número de pessoas dispostas a se manifestar não apenas contra o aumento dos transportes coletivos, mas contra a qualidade dos serviços públicos em geral, cresceu enormemente e inclusive resultou em severas críticas à Presidente da República, Dilma Rousseff, em desdobramento que cabe ser avaliado em outra oportunidade.

[5] Para a antropóloga Rosana Pinheiro-Machado (Fachin, 2019) "O novo já chegou e agora cabe à esquerda incorporar a novidade se quiser se reorganizar."

[6] A vitória refletiu o jogo de forças que atuavam naquele momento com vitória expressiva dos manifestantes. Cabe ressaltar que em época de eleição, por causa do desgaste que os reajustes tarifários causam nas figuras dos políticos, é comum que os governantes evitem aumentar as tarifas. A questão mostra que essa é, portanto, uma decisão política e que é possível segurar os aumentos caso haja interesse.

[7] O historiador Michel De Certeau (2014) define estratégias como ações do poder dominante para se perpetuar, reduzindo tudo o que produz a itens indispensáveis e pessoas a consumidores de seus produtos, além de controlar e dirigir ações e corpos. As táticas, em oposição, são práticas de individualidades ou pequenos grupos que procuram driblar as estratégias controladoras e limitantes para tornar habitável a realidade. As táticas são ágeis, têm menor aporte financeiro e nem sempre são capazes de alterar o mundo dominado pelas estratégias, estas contando com muitos recursos, embora mais lentas e menos adaptáveis.

importante documento daquela história recente[8], e são examinados neste artigo como exemplos da expressão visual e imaginária das mobilizações e do movimento, bem como da distensão que eles impuseram à política naquele instante. Estiramento de que ainda sentem-se os efeitos, com desfecho em aberto, por ser construído.

UMA PROFANAÇÃO ORIGINAL

No dia 28 de setembro de 1990 a Prefeita de São Paulo, Luiza Erundina, enviou para o Presidente da Câmara Municipal, Eduardo Suplicy, uma proposta cujo objetivo era resolver o problema crônico dos ônibus municipais. Concebida pela equipe da Secretaria Municipal de Transportes (SMT), o projeto de lei PL 0342/1990 encaminhado à Câmara dos Vereadores previa a constituição de um fundo de recursos para os transportes, proveniente de vários impostos e contribuições municipais, sobretudo do Imposto Predial Territorial e Urbano (IPTU), destinado a subsidiar as tarifas dos ônibus da cidade, chegando aos desejáveis 100% de subvenção, a chamada Tarifa Zero.

Intitulado FUMTRAN (Fundo Municipal de Transportes), o fundo foi concebido com base em um estudo prévio, realizado pelo Grupo de Trabalho de Transportes do Partido dos Trabalhadores, segundo o qual o orçamento do sistema de ônibus, que até então era gerenciado pelas próprias empresas de acordo com sua arrecadação nas catracas, passaria a ser todo administrado pela Prefeitura. O poder municipal recolheria toda a cobrança num caixa central e só então repassaria aos prestadores do serviço, caso o serviço fosse prestado de acordo com o contrato estabelecido.

Com isso, quebrava-se a lógica mercantilizada do transporte, em que existiam linhas rentáveis e linhas deficitárias. Desvinculados da tarifa, os contratos com as empresas passariam a ser por custo operacional, de acordo com a

[8] No site do MPL os arquivos de folhetos e cartazes estão sendo atualizados e por isso não se encontram disponíveis. O blog tarifazero.org constitui, assim, um relevante acervo dessa produção.

quilometragem percorrida, o valor do combustível, o desgaste sofrido pelos veículos e a mão de obra empregada, entre outras despesas. Caso o fundo tivesse recursos suficientes em caixa, as catracas poderiam ser facilmente eliminadas. Seria possível, então, praticar a Tarifa Zero, já mencionada como meta a ser alcançada no texto do PL.

O projeto teve enorme repercussão nos meios de comunicação à época e a Prefeitura desenvolveu uma campanha publicitária com vídeos, *outdoors* e entrevistas a jornais e TVs que botaram a Tarifa Zero na mesa das discussões da cidade[9]. Deram-se debates televisivos, artigos e enquetes nos jornais impressos e uma série de preconceitos contra a gratuidade dos transportes coletivos emergiu neste cenário.

Os formuladores de argumentos contrários alegavam, entre outras coisas, que vagabundos e miseráveis utilizariam os ônibus inutilmente sem pagar tarifa, crianças iriam se divertir gratuita e desnecessariamente nos transportes públicos, haveria depredação dos veículos porque os serviços públicos seriam historicamente mal vistos e mal cuidados. Defendia-se, inclusive, que o não pagamento da tarifa teria o efeito de deseducar a população[10], além de fazer a cidade crescer de forma ainda mais segregada (como se houvesse crescimento ordenado e não segregado em áreas precárias e periféricas com as altas tarifas praticadas até hoje)[11]. Havia aqueles que afirmavam que o povo não queria ônibus de graça, mas receber um salário digno que fosse suficiente para pagar

[9] Infelizmente os registros da campanha publicitária de 1990 da Prefeitura de São Paulo não foram até agora encontrados.

[10] Para o então Secretário-geral do Sindicato dos Metroviários de São Paulo, Carlos Alberto Zarattini, "outro aspecto pouco discutido em nosso meio é a abolição da relação mercantil que se materializa na tarifa. Será esse um caminho que educa as massas ou as deseduca? (Debates, p. 25)

[11] Como afirmaram Celso Luiz Cosenza (ex-Presidente da CMTC) e Mara Suzana Calor (arquiteta). (Debates, p.13).

a passagem[12]. As críticas vinham de todos os espectros políticos, inclusive do próprio partido da Prefeita.

Aparentemente a tarifa adquiriu um aspecto fetichizado[13] nessa contenda, capturando muitas mentes no imaginário de que a remuneração pela movimentação das pessoas é justa, natural e necessária. Para seus criadores e para os manifestantes, ao contrário, ela funcionaria como um dispositivo[14] de controle e limitação da cidadania e por isso deveria ser eliminada.

As reações contrárias extremadas deixaram claro que a Tarifa Zero era uma profanação[15] em todos os sentidos. Um dos seus pontos centrais era o retorno do sistema público de transportes e do território urbano para o uso comum da coletividade, destacando, de tal maneira, a discussão sobre o direito à cidade, levantada por Henri Lefebvre (1968), e pondo em xeque vários conceitos sociais e políticos sedimentados no imaginário social, inclusive nos setores considerados mais à esquerda.

Ao se comprometer com a isenção da tarifa, a Prefeitura acenava com a devolução do território a seus cidadãos, que poderiam se movimentar por São Paulo ao sabor de seus desejos e necessidades, em seu próprio ritmo e de acordo com sua disponibilidade.

Embora técnica e financeiramente viável, não se tratava de um projeto de contemporização ou um abrandamento político em nome da governabilidade,

---

[12] Carlos Alberto Zarattini, no Caderno de Debates do PT, diz que os serviços poderiam ser vandalizados porque públicos, como a educação e a saúde públicas (Debates, p. 25)

[13] Fetiche enquanto imagem idealizada de algo, que impede a reflexão crítica e a possibilidade de outras leituras e propostas, ou seja, um elemento que enfeitiça.

[14] O filósofo Giorgio Agamben (2009) define dispositivo, a partir do termo de Michel Foucault, como qualquer coisa capaz de "capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos". (p. 40). Organizados em rede, os dispositivos inscrevem-se no jogo de poder e resultam das relações de poder e de saber dominantes.

[15] Profanação, para Giorgio Agamben (2009), é um gesto de reunião daquilo que foi separado do uso comum dos homens pelos dispositivos. A profanação, portanto, "é um contradispositivo que restitui ao uso comum o que foi separado e dividido" pelos dispositivos inseridos nos mecanismos dos jogos de poder (p.45).

mas de uma ação que abalava o sistema levando-o ao limite de suas contradições intrínsecas[16]. A radicalidade da proposta foi percebida à época por seus autores, mas sua potência profanadora de alcance popular foi sentida aos poucos, conforme se discutia nas ruas, na TV e nos jornais. Após o término do mandato de Luiza Erundina a Tarifa Zero foi praticamente excluída do debate público durante mais de uma década e teve novo ápice com sua retomada pelo Movimento Passe Livre, em 2006.

O objetivo, em resumo, era prestar um serviço universal, extensível a todos os cidadãos, por meio de uma reforma tributária fortemente progressiva que isentava o pagamento da parcela mais pobre e aumentava significativamente a taxação de empreendimentos industriais e comerciais de grande porte, maiores beneficiados pela mobilidade das pessoas[17]. Havia um sentido genuinamente comunitário e coletivo que delineava a *especialidade*[18] da proposta, contrária ao espírito individualista e competitivo verificado na existência material das cidades e áreas rurais, abalando crenças sociais naturalizadas.

Talvez a mais profunda delas seja a ideia de que a mobilidade é proporcional ao status social de uma pessoa, o que, em sociedades competitivas e individualistas, significa que mover-se é competência individual e, por oposição, a imobilidade – assim como a pobreza –, resulta da incapacidade de cada um. A mobilidade expressa preconceitos e estruturas sociais solidificadas ao longo de séculos. Segundo o Plano de Mobilidade de São Paulo (2015) as pesquisas Origem/Destino mostram que há relação direta entre a taxa de mobilidade, a renda e a escolaridade da população.

---

[16] Entre elas destacam-se, na questão da mobilidade, a segregação espacial e a exclusão social.

[17] Sobre esse tema o gabinete de Chico Whitaker, vereador do PT à época, lançou uma publicação com cálculos detalhados sobre a alteração da cobrança do IPTU em São Paulo comparando com a possibilidade de deslocamento gratuito nos ônibus municipais.

[18] Giorgio Agamben propõe uma subversão do entendimento comum do que é *ser especial*. O filósofo recoloca a noção como uma essência que não tem individualidade identificável e encontra-se em qualquer um. Por isso "se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal". (2007, p. 48). Nesse sentido, o *ser especial*, em sua essência comunitária e anti-individualista, participa da possibilidade profanadora de restituir ao uso comum dos seres humanos aquilo que se apartou por operação dos dispositivos.

A PROFANAÇÃO VISIBILIZADA

O espírito profanador da proposta original foi identificado com sagacidade pelo MPL e outros movimentos correlatos e articulados ao converter sua luta original pelo passe livre estudantil[19] em mobilização pró-passe livre universal, a Tarifa Zero, a partir de 2006[20]. Desde então essa pauta adquiriu um semblante mais politizado e de discussão profunda sobre cidade e cidadania, algo que em 1990 não teve o mesmo vulto. O debate deslocou-se do foco sobre uma categoria definida e recortada para se prolongar em uma agenda pelo direito irrestrito de todas as pessoas à cidade, ao deslocamento dos prazeres e pela discussão sobre as "catracas" internalizadas social e individualmente, dispositivos tacitamente empregados e praticados cotidianamente para capturar as individualidades nos mecanismos de poder.

Desse salto qualitativo do debate surgiram diversos lemas criados e ilustrados pelos ativistas com a finalidade de explicar e difundir os princípios da Tarifa Zero, evidenciando o potencial revolucionário e de justiça social neles contido, além de seu caráter coletivo e público.

"Por uma vida sem catracas" foi uma das palavras de ordem consagradas pelos manifestantes que se destaca no cenário do renascimento da Tarifa Zero, resumindo-a e sintetizando o desejo de quebrar todos os tabus sociais estabelecidos (figura 1).

[19] Passe livre, neste caso, se referia à gratuidade das passagens apenas para estudantes.

[20] A inflexão se deu quando os estudantes convidaram Lucio Gregori para fazer debates em várias cidades do país. Em palestras e debates o ex-Secretário de Transportes de São Paulo no Governo Luiza Erundina deixou claro que a bandeira do passe livre universal é que de fato rompia com estratégias hegemônicas, já que o passe livre estudantil, por exemplo, poderia resultar num subsídio cruzado que oneraria os demais usuários.

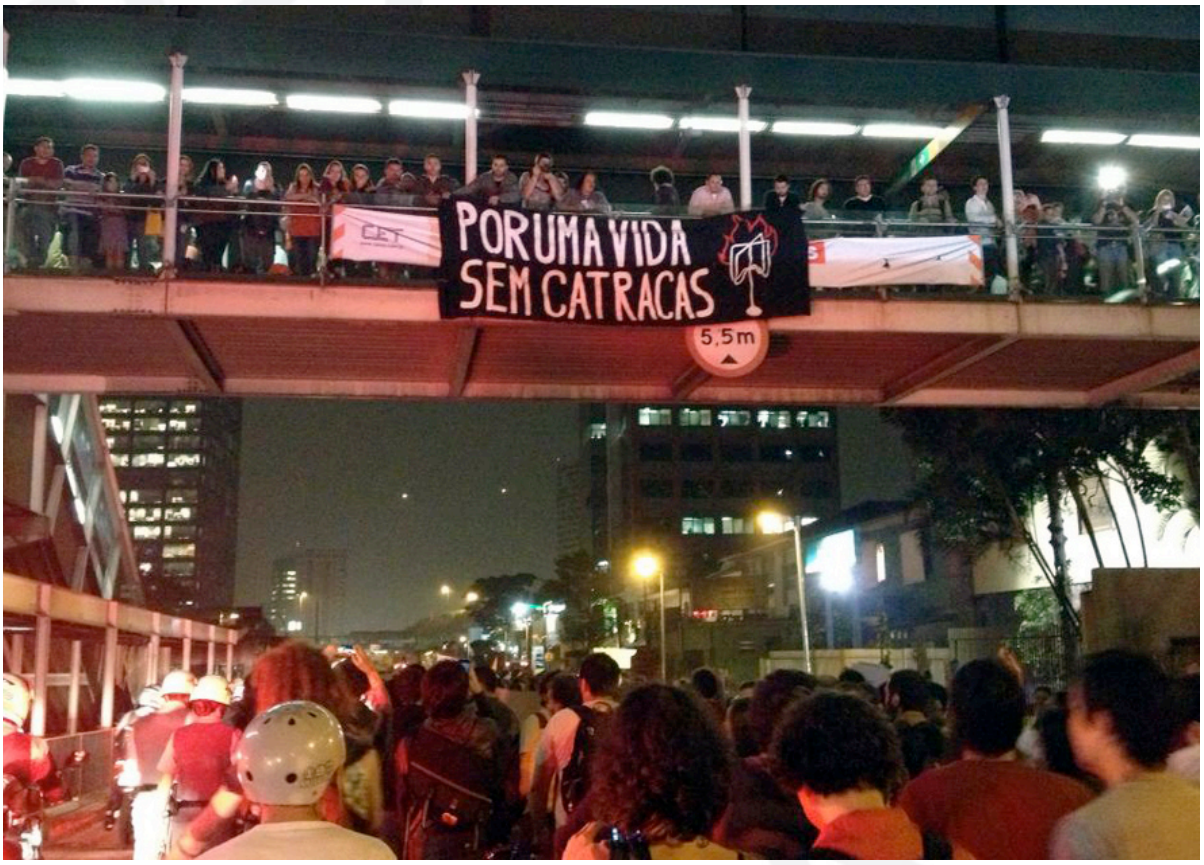


Figura 1: Camarada d. Fonte: tarifazero.org

Cartazes e ações com pessoas pulando, chutando e incendiando catracas caracterizavam o espírito jovem e o engajamento dos movimentos no sentido de quebrar fetiches e tabus por elas representados[21] (figura 2). O lema contra as catracas da vida resumiria, assim a luta e a potência ousada, tipicamente juvenil e fundamental para a transfiguração[22] do mundo à maneira do ser humano, que se transforma e se renova dentro de coletividades. Surge da

[21] Para Roger Chartier (2002) a representação é um instrumento de significação do mundo social, mediante apropriações e práticas coletivas. As representações compõem discursos que se inserem em formações socioculturais e, portanto, são sempre matizados por interesses e formações histórico-culturais. As representações não são, pois, retratos fieis da realidade, mas processos de compreensão e construção desta por parte de diferentes grupos. São motivo de disputa e tensão e revelam lutas políticas pela legitimação de discursos e seus significados, ou seja, por poder.

[22] Em entrevista no filme Janela da Alma (2001) o poeta Manuel de Barros fala que a transfiguração é a alteração do mundo pela via da imaginação. Pode-se acrescentar que esta pode se efetivar concretamente em representações imaginadas ou na própria materialidade, alterando-se a estrutura de relações e dominações do poder a que o ser humano está submetido.

questão focada no custo e na cobrança da passagem para, em campo alargado, desafiar e colocar em evidência um conjunto muito maior de estruturas e estratégias dominantes instituídas. A palavra de ordem se multiplicou por várias cidades, em faixas, cartazes, intervenções nos muros e ruas e se complementou pela ideia de que a cidade só se faz mediante vivência irrestrita, possibilitada pela livre movimentação das pessoas pelo território urbano, como se vê em exemplos a seguir.



Figura 2: Cartaz de Flávio Bá (2009) feito sob encomenda para o MPL após conversa do artista com ativista do movimento a respeito de um documentário sobre skate.
Fonte: tarifazero.org

No folheto de divulgação do blog tarifazero.org (figura 3) defende-se a movimentação universal como perspectiva de construção real e simbólica da cidade, ou seja, como cidadania plena. Seria o ar despojado, criado pela conjugação de papeis recortados e amassados e economia de cores uma

expressão da urgência do projeto? As tiras datilografadas, aparentemente cortadas com tesoura remetem à ideia de uma prática manual, antiga. Esse tempo lento contrasta com a aceleração do jovem que agilmente pula a catraca como em uma manobra de skate do lado direito da imagem. Um novo que retoma o antigo e o adapta a novas práticas, sem que a essência profanadora se perca.



Figura 3: Folheto, sem autoria divulgada. Fonte: tarifazero.org

A mesma essência de rebeldia, humor e cultura jovem se verifica na ilustração de Flávio Bá (figura 4), criada em 2009 e que ficou por um tempo na abertura do site do MPL de São Paulo. Futebol, assunto nacional, sobretudo em época próxima de Copa do Mundo e música pré-punk se misturam para denotar jovialidade, impulsividade e energia. A letra da canção *Kick out the jams*, da banda estadunidense *MC5*, diz, em tradução livre da expressão: "liberte-se das inibições, cara", o que neste caso poderia ser transposto literalmente para "chute as catracas, cara".

A sentença aparece lado a lado com a figura do jogador Ronaldo (conhecido como Ronaldinho, fenômeno) em posição de chute a gol. Segundo Flávio Bá, o futebol era tema de que ele e outros integrantes do MPL gostavam e o clima de Copa do Mundo inspirou a imagem do jogador. Na montagem, Ronaldinho chuta a base de uma catraca em chamas, que se quebra, enquanto os versos da música reforçam a ideia de romper os tabus e bloqueios, materializando em

palavras e formas o que a catraca simboliza em termos de costumes, práticas e imaginários na vida atual.

O fundo verde remete a um gramado e serve de suporte para imagens que parecem saídas de cópias xerox ou de jornal, trabalhadas com linguagem gráfica e retículas, uma referência aos fanzines e outras produções de baixo custo e pouca tiragem.

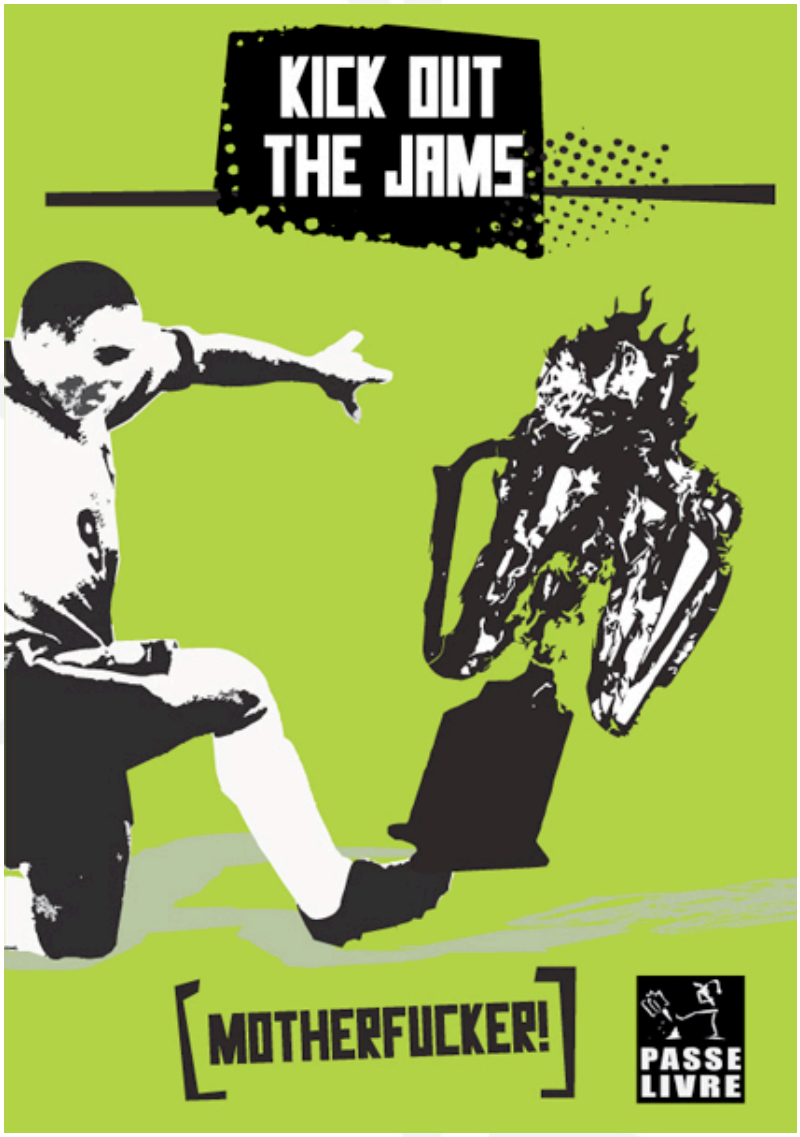


Figura 4: Ilustração de Flávio Bá (2009). Fonte: tarifazero.org



Figura 5: Iilustração de Helena Zelic (2012). Fonte: tarifazero.org

Na mesma linha do símbolo da catraca como dispositivo de controle, limitação e repressão, a ilustração de folheto do MPL (figura 5), de Helena Zelic, aborda com humor e rimas típicos dos repentes o caminho entre dois namorados interrompido e impedido por uma catraca. Segundo Zelic, que foi militante do MPL, a ilustração foi feita por volta de 2012, quando ela era secundarista de um curso técnico. Na época, gostava muito de desenhar e de fazer repentes com os colegas e tinha um namorado que morava longe, no ABC paulista. Sentindo a distância e a tarifa na pele, Helena acredita que sua experiência influenciou o trabalho[23].

De maneira sintética discutem-se, na popular forma de cordel, a tarifa zero, a chamada para a mobilização e o direito à cidade e ao prazer como possibilidades de uma vida cidadã ativa, lúdica e humanizada. Mais uma vez o fazer manual presente na visualidade da xilogravura sugerida se coloca como expressão desse novo tempo que conjuga novo e antigo para constituir outro modo de se conviver com as pessoas, o tempo e a cidade.

CONCLUSÃO

No que se refere aos transportes, a catraca consubstancia e representa o predomínio das relações em que o lucro e a reprodução do capital prevalecem sobre a possibilidade de movimentação das pessoas. Quanto à cidade construída, pode ser vista como a materialização de um dos dispositivos de controle do território, limitando ou mesmo impedindo o direito das pessoas a serviços e lazer, relegando-as ao desumanizado mecanismo mercantilista que comprime e reduz a quase zero a cidadania de muitos[24]. Em um nível transdisciplinar, a envolver processos psicossociais investigados pela psicologia, antropologia, sociologia e outras disciplinas, ela

[23] Segundo depoimento de Helena Zelic à autora em 20 de agosto de 2019.

[24] Milton Santos (2017) considera que para muitos há pouco ou quase nenhum direito ao uso e ocupação do território da cidade. Para ele, entretanto, mesmo aqueles que têm dinheiro para se movimentar e pagar pelos serviços que a cidade oferece possuem um uso circunscrito ao consumo do espaço urbano que não se pode chamar verdadeiramente de cidadania.

seria a interiorização social e individual de estruturas de mundo axiomaticamente postas, aparentemente imutáveis porque naturalizadas. Um imaginário[25] no qual tudo se mercantiliza e em que a criatividade e as novas oportunidades são tolhidas por realidades controladoras e repressoras reproduzidas cotidianamente em práticas, objetos e relações.

O giro da implacável catraca, portanto, se desdobra e se multiplica não em belas visões caleidoscópicas, mas em um vórtice formado por injustiça social, preconceitos de raça e gênero, exclusões sociais de grupos minoritários, lugares exclusivos de minorias privilegiadas, um discurso que corrobora uma realidade posta e uma sucessão de temas mais complexos do que a suposta objetividade matemática da cobrança de tarifa dos ônibus. Mais do que somente um dispositivo de limitação tópico e localizado, revela-se sua verdadeira face de controle social que se embrenha na própria compreensão da organização da sociedade, uma dimensão política que em 1990 colocava-se na figura da tarifa.

As peças e lemas criados pelos ativistas dos anos 2000 se apropriam do espírito profanador da proposta original e, combinando elementos gráficos, dizeres, práticas e cultura jovens, recuperam a Tarifa Zero como potência discursiva transformadora, de rompimento de valores limitantes e repressivos, revertendo o giro perverso da catraca para criar um verdadeiro caleidoscópio de novas possibilidades de vida e de constituição da cidade nas quais as amarras e limitações são vencidas. Não por acaso foram chamados de vândalos, baderneiros e inconsequentes pelo poder estabelecido, cristalizado na estrutura social vigente que jovens – de todas as idades – ainda sonham em alterar.

25 Imaginário, segundo a definição de Lucrécia D'Alessio Ferrara, "corresponde à [...] prática social pela qual os significados passam a acumular imagens e a significar mais." O imaginário social, por sua vez, seria composto por "representações que, entremeadas e articuladas, correspondem, sistemicamente e em linha ascendente, a desejos, expectativas, projetos, valores, crenças e hábitos." (1996, p. 45-8).

REFERÊNCIAS

Agamben, Giorgio. O ser especial. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo; 2007. p.45-8.

_____ O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos; 2009. p.24-51.

Certeau, Michel De. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes; 2014. [1ª ed. orig. 1988).

Chartier, Roger. A história cultural, entre práticas e representações. Lisboa: Difel; 2002. [1ª ed. 1988]

CHEGOU a hora do basta. *O Estado de S. Paulo*, 13 de jun. 2013. Acesso em: 09 de ago. 2019. Disponível em: https://opiniao.estadao.com.br/noticias/geral,chegou-a-hora-do-basta-imp-,1041814

DEBATES sobre o Projeto Tarifa Zero. São Paulo: Diretório Municipal do Partido dos Trabalhadores; 1990.

Fachin, Patricia. *Do lulismo ao bolsonarismo*. Entrevista especial com Rosana Pinheiro-Machado. Instituto Humanas Unisinos, 16 ago. 2019. Acesso em: 16 ago. 2019. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/581843-do-lulismo-ao-bolsonarismo-entrevista-especial-com-rosana-pinheiro-machado.

Ferrara, Lucrécia D'Alessio. Do mundo como imagem à imagem do mundo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. (Orgs.). *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/ANPUR; 1996. p. 45-50.

Gregori, Márcia Sandoval. Mobilidade, imaginário e representação na cidade de São Paulo (1968-2015): materialidades e ações no território do Butantã. Tese [Doutorado em Arquitetura e Urbanismo] - Universidade Presbiteriana Mackenzie; 2018.

JANELA da alma. Diretor: João Jardim e Walter Carvalho. Produtor: Flavio Tambellini. [Documentário]. Rio de Janeiro: 2001. (72 min). Acesso em: 09 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s> Lefebvre, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Documentos; 1968.

Mora, Marcelo. Após protesto na Av. Paulista, policiais agridem jovens em bar. G1, 13 jun. 2013. Acesso em: 09 ago. 2019. Disponível em:

http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/apos-protesto-na-av-paulista-pms-agridem-jovens-em-bar.html.

PLANO de mobilidade urbana de São Paulo. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 2015.

PROCURANDO entender. Textos para discussão. São Paulo: Gabinete do Vereador Chico Whitaker; 1990.

Santos, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Edusp; 2017. [1ª impressão, 1996].

Fonte das Imagens: tarifazero.org [blog]. Acesso em: 15 de ago. 2019. Disponível em: https://tarifazero.org.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Memorial: limiar entre rito e conflito

Memorial: umbral entre rito y conflicto

Memorial: threshold between rite and conflict

Maria Cecília França Lourenço
Professora Titular Sênior. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/FAU, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, BR
mcfloure@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p37-61

Resumo

O estudo aborda memoriais, em embate com fatos em curso, a causar reações extremas. A avaliação de aspectos influentes e outros visa discutir se inseri-los tenderia a eternizar histórias prestes a se desfazer, seja de pessoas, grupos ou causas, que sofrem pacto de silêncio. Ressalte-se que parte da análise aqui exposta foi assinada por Oscar Niemeyer, cuja coesão em ideais e criação está fixada na cultura mundial. Ainda assim, originam conflitos.

Palavras-Chave: Memorial. Espaço. Patrimônio. Luto. Lembranças concorrentes.

Resumen

El estudio discute los monumentos, en enfrentamiento con hechos actuales, provocando reacciones extremas. La evaluación de aspectos influyentes y otros discuten si insertarlos tienden a perpetuar historias a punto de deshacerse de las personas, grupos o causas, sufren el Pacto de silencio. Destacar que parte del análisis aquí expuesto ha sido firmado por Oscar Niemeyer, cuya cohesión ideal y creación se encuentra en el mundo de la cultura. Sin embargo, causar conflictos.

Palavras-Clave: Memorial. Espacio. Patrimonio. Luto. Memorias que compiten.

Abstract

The study discusses memorials, in clash with ongoing facts, causing extreme. The evaluation of influential aspects and others discuss whether inserting them would tend to perpetuate stories about to get rid of any persons, groups or causes, suffering Pact of silence. Highlight that Oscar Niemeyer, whose ideal cohesion, has signed part of the analysis here exposed and creation is set on world culture. Still, cause conflicts.

Keywords: Memorial. Space. Heritage. Mourning. Competing memories.

INTRODUÇÃO

Em uma teoria do tempo, todos os conflitos, compromissos e formações de consenso podem ser atribuídos a tensões e rupturas – não há como escapar das metáforas espaciais – [...].
Reinhart Koselleck*, (2014, p. 9-10)*

Espaço e marcos criados na condição de Memorial confundem-se com metáforas e rupturas, mantidas por segmentos societários, a apontar para reminiscências. Apoiadores desafiam o tempo e sonham em perpetuar valores, prestes a se dissipar. Investigar o conjunto, a abranger edifício e reações, pode elucidar interdito e tensão, que desvelam causas e intentos. Ainda que haja decorrido longo tempo, emergem questões, que, para se firmar, fundam-se em narrativas, no limiar entre posições antagônicas e lembranças concorrentes a se confrontar.

Memorial se afere já na Antiguidade grega, como afirma Aleida Assmann em pesquisa essencial atinente aos lugares em que se fixam lembranças, cujo título é *Espaços da recordação* (2011). Assinala a existência de longa duração do termo, pois, na peça do poeta Eurípides, *Ifigênia em Aulis,* esta menciona o desejo se eternizar, ao partir para a Guerra de Tróia. Registra na citada tragédia: "Não terei uma sepultura, mas sim um memorial!" (2011, p. 47).

Trauma, conflito, embate e guerra suscitam implante público de formas capazes de, por um lado, homenagear, de outro, desafiar, garantir fama e duração de dada crítica, que se deseja preservar ou desnudar. Encontram-se em espaços que constituem umbral denso entre passado doloroso, presente diverso e aspirações futuras. Agenciam-se, além destes fatores regidos por Cronos, outros, como identidade, heroismo, raridade, espírito público para cravar na história passagens, datas cívicas ou adjetiva-se com senso oposto.



Figura 1. Oscar Niemeyer. Memorial JK. Brasília/DF. Foto A. 18.04.2019

Selecionei aqui memoriais[1], que mais resvalam no limiar entre vida e morte, fixados em formas artísticas, que desnudam a latência entre lutas de ontem e absurdos no presente. Emergem porões e embates, por vezes submersos em eras distantes. No país desde que se propagou Anistia (1979)[2] até a aurora do frágil liame democrático, marco ansiando pelo final da última Ditadura civil-militar (1964-85), vozes exigiam que fosse ampla e irrestrita, um modo para evitar amnésia sobre vítimas e banidos. Estes agiram contra censura, farsa eleitoral, elo entre poder econômico, civil, militar e engodo entre fala e sigilo.

[1] Pesquisa desenvolvida junto ao Grupo Museu Patrimônio como parte do projeto de Professor Sênior FAU USP

[2] O último presidente na Ditadura, João Batista de Figueiredo, remeteu após 3 meses da posse Decreto de Anistia ao Congresso e a rapidez aponta a hipótese de que já estivesse elaborado. Assinale-se que, desde 1974, familiares e ativistas atuavam para dirimir farsas em discursos.

Assmann aduz à mudança do papel em memoriais, na condição de *memoriais estabilizadores* (2011, p. 53), para órgão de raio político, o que se afere em parcela destes em exame. Assim quanto mais "[...] crítica uma época e quanto mais avassaladora a autoconfiança dos diferentes grupos de interesses, tanto mais numerosos e teatrais se revelaram [...]" (idem). Adiciona que se voltam então por muitas maneiras "[...] ao desejo de eternizar o presente e de negar o processo histórico" (idem). Ressalva além disso outros por ela chamados de *memoriais revolucionários*, afeitos a causas emergentes e essenciais.

Nesse cenário, ações para dedicar Memorial a avessos ao Golpe gerou e segue causando reações. Cada conflito desvela estratégias para banir, exilar, prender e aviltar o humano. Neste estudo, a análise de tais atos abarca alguns, em outros países e, neste, em três cidades: a capital do país, palco dos militares no período ditatorial, São Paulo, um dos pioneiros em propor memorial e tombamento; e Porto Alegre, terra de Luis Carlos Prestes.

O Memorial Prestes situa-se em área adensada de Porto Alegre e gerou reações, ante seu ativismo contra regalias. Até ser aberto, após 21 anos, foi alvo de protestos[3]: lança-se a pedra inicial em 1998 e, com mutações políticas, virá a público apenas em 2017. Em que pesem ensaios para consolidá-lo, apenas viabilizou-se com auxílio da Federação Gaúcha de Futebol, que financiou e recebeu parte do terreno, na gestão do Partido dos Trabalhadores.

Atente-se ser esta a primeira obra notável do arquiteto na cidade, que doa o projeto, em parceria com seu bisneto Paulo. Em carta mantida no Memorial, assevera Niemeyer que visava a "[...] manter viva a memória de Prestes, um brasileiro que lutou em favor de seu povo, contra a miséria e a desigualdade social que, infelizmente, ainda persistem em nosso país". Não se trata de exceção, uma vez que outro projeto para Porto Alegre, doado pelo arquiteto,

[3] Em 2004, informava-se a presença de faixas, flores em atos de repúdio, sob o pretexto de utilização de verba pública. Em 2017, jornais locais informaram que Lei Complementar tramitava para mudar o uso, dito atrasado, para Museu Histórico da Cultura Negra, digno, mas, desviante do que antes se propora. Em 2019, funciona com ressalvas, dado o descaso das autoridades.

aguarda aval: “Caminho da Soberania”, dedicado a João Goulart, Getúlio Vargas e Leonel Brisola, indicando conflitos ainda polarizados.



Figura 2. Arq. Oscar Niemeyer. Memorial Luís Carlos Prestes. Porto Alegre/RS. Foto A. 31.05.19

Memoriais com menção a período obscuro têm atraído notável espectro de arquitetos, a denunciar dobras sutis no trato público. Assim, convidou-se figuras como João Filgueiras Lima, o Lelé, a criar o Memorial Darcy Ribeiro[4], na Universidade de Brasília/UnB, em que fôra o primeiro reitor. E Niemeyer, além do dedicado a Prestes, projetou dois outros: o do ex-presidente Juscelino Kubitschek e o dos Povos Indígenas, à sua frente, na Praça Buriti, aberto em 1987, logo no que se combinou chamar “Abertura Democrática”.

Repetição e renovação de narrativas reafirmam indignação e desejos de duração, em certa fração social e histórica. Em geral, as soluções espaciais residem nas excepcionais, para cumprir papel na celebração de vida e coesão em ideais. Todavia, estilo e atributos de quem cria também se repetem e cumprem expectativas. Ademais, o tempo pode desgastá-las, quando vigoram posições diversas, em comparação ao projeto inicial, testemunho de outra era.

[4] Ribeiro foi antropólogo, educador, escritor, político, com cargos de ponta em governos anteriores ao Golpe, a saber, Ministro da Educação (J. Quadros) e Chefe da Casa Civíl (J. Goulart).

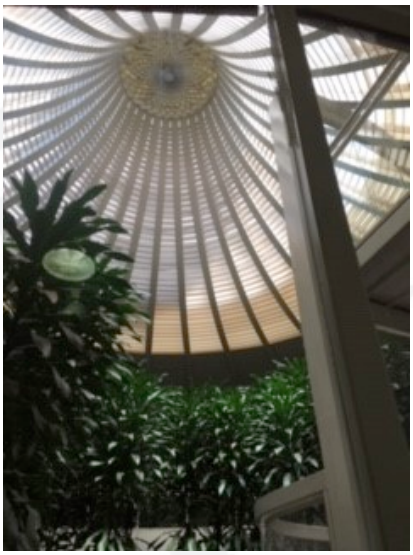


Figura 3. Arq. Joaquim Filgueira. Memorial Darcy Ribeiro, conhecido como Beijódromo. Brasília/DF. Foto A. 01.05.2019

Sonhos e pesadelos

> *[...] Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade [...].*
> Paul Ricoeur *(2007, p.159).*

Projeto que leve a refletir e manter partes do vivido causará ou não fruição e novas atitudes, ainda que edifícios, coleções e exposições surpreendam pela concepção. Sonha-se com adesão por público variado, apoio com verbas e pessoal, advindos do poder. Concepções tentam comover partes envolvidas, da família às múltiplas faixas etárias e societárias, pelo uso de pressupostos plurais, concepção crítica, diálogo com questões conflituosas na cultura contemporânea e releitura revigorada para humaizar o que se memorializa.

Defende-se aqui, que não se afere cultura por cifras ou números, nem sempre fiéis, mas há que se avaliar criação de algo incomum, ativo e pulsante, que induz decisão eletiva do espectador para voltar. Seja em Brasília ou em outras partes, vicejam defensáveis esforços multidisciplinares, a reunir arquiteto,

museólogo, designer, educador, historiador e especialista da área, para levar adiante ações consequentes a inúmeras gerações, como se espera no trato da memória. No entanto, como prover verbas sem mercantilizar aquilo que se celebra, ou autoria no projeto e reduzi-la a mero espetáculo etéreo?

A par de motivar sonhos, memoriais deflagram pesadelo em vários momentos, repõem interdito e silêncios. Estes advêm de rusgas, oposição, crença, punição, destruição do legado efetivo ou até furto material quando abriga tesouro. Atente-se como o Memorial JK elucida ações da chefia do país[5], por ser proposto em plena Ditadura, após a morte trágica deste, em 1976[6]. O projeto inscrevia-se no espaço como um manifesto, não apenas a JK, mas, libelo contrário aos atos de caça a cidadãos e cassação de direitos políticos.

Ato primeiro se deu, na forçosa lei de Luto Oficial, dada a comoção causada. Afinal, negar seria valorizar JK, pois, poderia resultar em revolta. A solução armada reduziu-se a impedir cada etapa, sinalizando que seria imperativo interpor barreiras ao proposto. Procuram então fronteiras a desafiar conflitos, negociadas passo a passo, gerando o que Asmann nomeia "memorial estabilizador" (2011, p. 53), espaço no limiar entre contendas.

Kubitscheck, Presidente da República entre 1956-61, morreu em mais uma fase nebulosa do Golpe[7]. Some-se crise geral na economia advinda do Petróleo (1974), associada à queda de índices nacionais. Não se citavam mais megaobras em várias áreas, como a Rodovia Transamazônica[8], cujo bordão era

[5] Entre 1974-9 o Estado esteve sob o comando do General Ernesto Geisel.

[6] JK faleceu em acidente de carro, com seu motorista Geraldo Ribeiro, em 1976. Velado na Catedral, levado em carro de bombeiros e séquito, ao final, o caixão foi retirado por populares, que o conduziram ao Cemitério Campo da Esperança. Entoavam cantigas e Hino Nacional, sendo enterrado na Praça dos Pioneiros, dado o renome obtido, por certo, a incomodar o sistema.

[7] Informes são controversas, pois, entre 2013 e 2014, o Estado brasileiro formulou decisões em conflito sobre as causas da morte entre a Comissão Municipal da Verdade /CMV paulistana e a respectiva Nacional. A primeira registrou que a morte decorreu de "assassinato pelo regime militar", enquanto para a outra, em relatório inicial, "afirmou ter havido acidente".

[8] Pretendia ligar Norte e Nordeste do país ao Peru, com, mais de 5.500 km de extensão e para tanto dizimou povos indígenas e extensa mata. Iniciada em 1969, mantém-se em grande parte em terra e na época de chuvas fica intransitável, dados estes apenas divulgados após 1985, a reclamar por perícia sobre destino e uso de fundos públicos.

"Integrar para não entregar". A via até 2019 apresenta-se em nível precário e, já à época, entraves não resolvidos abalam a fábula sobre o tal milagre brasileiro. Muito colaborou para a ilusão, crédito internacional a juros deletérios. Enfim dissipava-se o bordão, "Ninguém segura este país".

Kubitscheck elegera-se Senador por Goiás, mas com o Golpe tivera direitos políticos suspensos e perdera este mandato (08.06.1964). Nesse quadro, talvez o poder julgasse mais apropriado sepultar a imagem de sonhador que, com o lema "50 Anos em 5", convocara arquitetos de proa para erguer a nova capital e artistas confluindo no projeto. Teria chances de se eleger presidente, ainda que houvesse decorrido dez anos de afastamento e caso tivvesse eleição.

JK exilara-se por três anos e arriascara voltar com a morte da irmã, período aquele em que tentam por discurso, não comprovado, difamá-lo ante o cidadão. Na vigência da ditadura, alegava-se que fôra afastado por roubo ao construir Brasília. Insistia-se em apregoar, em plena Guerra Fria, que se aliara a comunista, na consagrada prática de desqualificar para eliminar. Com censura instalada, talvez espelhassem a própria prática em curso.

O comunista aludido seria Niemeyer, que se exilara logo após o Golpe e lá ascendera a notória posição[9]. Tudo conspirava para não se aprovar a construção do Memorial JK. Melhor para os militares seria remetê-lo ao ostracismo, ainda que o espaço de recordação fosse projetado pelo expressivo arquiteto. Agrava esse quadro o desatino do poder, uma vez que, no final de 1975 e no seguinte, efetivaram-se inúmeros atentados[10].

[9] Ressaltem-se obras fora do país até os Anos 1960: concurso e com Le Corbusier, para Sede da ONU (EUA); Universidade de Haifa (Israel), a de Ciência e Tecnologia Houari Boumediene e a de Constantina ambas na Argélia. Sede da Editora Mondadori (Itália). Recebeu Prêmio Lênin da Paz, Exposição no Museu de Artes Decorativas/ Paris, Medalha Juliot Curie e o Grande Prêmio Internacional da Arquitetura e de Arte, da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui.*

[10] Morrem: Chefe de Jornalismo da TV Cultura/ SP, Vladimir Herzog; metalúrgico Manoel Fialho Filho no Departamento Estadual de Ordem Política e Social/ SP; estilista Zuzu Angel que denunciara o sumiço de seu filho nos EUA e sofre em acidente de carro/RJ; ataque a bomba na Associação Brasileira de Imprensa/ RJ e outro, desativado na Ordem dos Advogados do Brasil/ RJ; e similar, ao jornal *Opinião;* sequestrado bispo de Nova Iguaçu, D. Adriano Hypólito.

Nesse ambiente repressivo[11], como aprovar o Memorial, que o recolocaria na História, como chefe eleito, popular, criador de Brasília? Adiam o tributo ao militar, médico e presidente. Sarah, viúva de JK, obtivera adesão de Adolpho Bloch, dono de mídia de amplo alcance na época, ou seja, Revista *Manchete* e rede de TV, e prepararam base popular com a campanha "Você constrói o Memorial JK", decisiva para superar percalços.

Sob o comando de João Babtista Figueiredo, efetiva-se abertura do Memorial JK, com a presença de Figueiredo, em 1981, na data de nascimento do homenageado (12.9). Nesse cenário funesto, Niemeyer cria paredes curvas, como se o visitante entrasse no túnel de outro tempo luminoso, circundado por espelho d´água e rampa de acesso. Depara-se com formas brilhantes, em displays iluminados, predomínio prateado e reservando dourado para objetos-relíquias; de outro, o conjunto marca o início da tal distenção política.

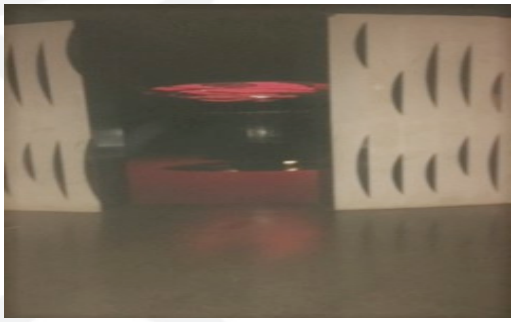


Figura 4. Arq. Oscar Niemeyer. Memorial JK. Brasília/DF. Painel de Athos Bulcão e vitral de Marianne Peretti. Foto A. 18.04.2019

O conceito de Síntese das Artes modernista raia com brilho: reúnem retrato criado por Cândido Portinari, painéis de Athos Bulcão como os da entrada do túmulo, vitral sob luz externa natural sobre câmara mortuária, de Marianne Peretti, jardim lateral à Biblioteca de Roberto Burle Marx, toque popular –

[11] Encerra-se 1976 com outras indignações: morte de João Goulart, atribuída à natural; e, "Chacina da Lapa" /SP, em que trucidam membros do Partido Comunista do Brasil, sob comando do delegado Sérgio Paranhos Fleury.

tapete artesanal de Diamantina/MG, sua terra natal – e escultura de JK realizada por Honório Peçanha com 4,5 m de altura, a 30 metros da base.

Entre domesticidade e vida pública, na parte externa residem mais obras: o casal em banco de jardim em bronza de Roberto Sá, sete esferas de aço do artista Darlan Rosa, incluídas no centenário de JK (2002), e um Ford Galáxie 1974. No interior, estão jóias, rosário, trajes, junto a fotos, placas, comendas, documentos, presentes, souvenir e peças, a ilustrar ênfases de seu Governo, como a primeira máquina de somar feita no país e doada a ele em 1958.

A parte civil do casal se instalou no térreo composta por Biblioteca com obra completa de Willian Shakespeare doada pela Rainha da Inglaterra e o Gabinete da viúva, espécie de casa-museu em memorial. No andar superior, o túmulo em tronco de pirâmide sobre base circular, irradia-se de forma pungente. Convive com objetos pessoais, história local e nacional. Assim trabalha-se com aquilo que Assmann denomina *lugares traumáticos* (2011, p. 35).



Figura 5. Memorial JK. Interior com vestuário. Brasília/DF. Foto A. 19.4.2019

Função, subsídios ao coletivo e, mesmo procura em escancarar discriminação requerem estratégias para se enraizar, a iniciar pela seleção de coleção e local a ser implantado. O Memorial JK traduz o relevo desses fatores: Dona Sarah desativara a casa no Rio de Janeiro com o fito de ofertar peças para compô-lo. Contudo, disparou-se uma série de entraves, desde a doação de terreno e

localização aspirada, a saber, o Eixo Monumental[12]. Além disso, disputava-se local simbólico, onde se efetuara a Primeira Missa em Brasília (1957.

Vetos recaíram também em Niemeyer, com falas pueris, a incluir a obra no alto de JK. No dizer do professor, *scholar*, arquiteto e historiador Júlio Roberto Katinsky, a escultura do ex-presidente fôra proposta para fricção contra o céu de Brasília. Todavia opuseram-se á solução da peça no fuste, em frente ao Memorial. Alegava-se que ele "[...] desenhara uma foice e que o braço de Juscelino Kubitschek seria o martelo do emblema comunista [...] (1990, p. 54)".

Outra criação de Niemeyer, a causar sonhos e pesadelos, deu-se no hoje nomeado Memorial dos Povos Indígenas/MPI. Ao ser acabado, o então governador do DF, José Aparecido de Oliveira, em fala infeliz, avaliou ser muito bonito para a destinação. Aberto como Museu de Arte Moderna, em 1990, expôs o venezuelano Armando Reverón. Em 1992, com Fernando Collor de Mello, este decidiu que iria alterar para o de Arte Contemporânea, com peças de arte dispersas em órgãos federais, sem sucesso.

Dois anos depois (1994), foi reaberto como extensão do Instituto Histórico e Geográfico, mas, de breve duração (3 meses). Em 19 de abril de 1995, no Dia do Índio, membros das tribos Karajá, Kuikuro, Terena e Xavante oficiaram rito por reaver o espaço. Protestos ocorriam e, a cada nova ameaça, esforços para reabri-lo, com realce ao empenho no governo de Cristóvam Buarque no DF.

[12] Eixo Monumental marca a parte central do Plano Piloto e conta com sítios de relevo: Praça dos Três Poderes, Esplanada dos Ministérios, Catedral, Câmaras, Palácio do Itamaraty.



Figura 6. Oscar Niemeyer. Memorial dos Povos Insígenas. Brasília/DF. Foto A. 19.4.2019

Em que pesem variadas diligências, esteve fechado até 1999[13]; mas, pela ação de etnias, apoiadores e profissionais, de tempos em tempos captam-se novos influxos sob a égide de repaginá-lo para expor a coleção. Entre as ações, em 2015, índios Yawalapiti realizaram durante um mês pintura do grafismo original do Xingu na parede externa do memorial. A idéia então difundida seria de rodízio entre os grupos, mas ainda se mantêm até a data de visita (2019).

A coleção salvaguardada no MPI institui cultura distinta, pois, proveio de antropólogos e estudiosos, entre estes, Darcy Ribeiro e sua primeira mulher, Berta, Eduardo Galvão e irmãos Villas Boas – Orlando, Cláudio e Leonardo. Possui forma circular em concreto armado com 70 metros de diâmetro. No centro há vazio acolhedor, em parte coberto e com salas abrindo para este e ensejando conforto térmico e muita luz.

[13] Como se informou (1997), o MPI foi aberto para rituais de luto ante a violência contra o índio Galdino dos Santos, que fora ao DF para reivindicar direitos no Dia do Índio, sendo queimado.



Figura 7. Arq. Oscar Niemeyer. Interior do MIP. Brasília/DF. Foto A. 19.4.2019

Larga rampa conduz público do térreo ao andar principal. Sutilezas foram propostas, desde o ingresso do visitante: enquanto neste sai-se da intensa luz da rua para certa penumbra, em outros, como o de JK e o de Prestes, aclive leva à entrada e acentua desenho magno adotado no edifício, a espiral. Neste caso, Niemeyer preferiu a forma de maloca dos índios Yanomami.

Negados, ou mesmo, pouco apoiados pelo Estado, realizam-se iniciativas notáveis, por meio de palavra, texto, sons, dança, ato político, literatura, poesia, teatro, imagem, artes visuais, livros, fotos, gravação, arquivos, mostras, eventos, debate crítico com variado público. Ao promover registros, testemunhos, contação de história, oficinas, obras desafiam falas que, ao contrário, buscam desqualificar partes do passado, pois, reavivam ou expõem fronteiras borradas entre lembranças assentadas.

Condição essencial para se consolidar marco decorre também de repetição em ações abalizadas, celebração em ritos, implantação em área próxima à passagem habitual e revisão de poéticas, ficando o contrário afetado. Optam-se até mesmo por recursos de extrema comoção, entre as quais trasladar corpos e ritual fúnebre, para impregnar espaços com ares de sacralidade, além de conteúdos atinentes ao que se deseja registrar como apropriado.

Personalidades ativistas em causas de segmentos postos à margem igualmente provocam reações. Observe-se, no Distrito Federal, o Memorial Darcy Ribeiro, que documenta viragens históricas após alternância de forças: de um lado, em

1996, antigas lidas do antropólogo se concretizaram: recebera o título de Doutor Honoris Causa e seu nome fôra dado ao campus da UnB.

Com saúde abalada, Ribeiro pediu a Lelé, seu colega, atuante no início da UnB, para que projetasse uma edificação visando abrigar coleção sua e de Berta, em que coligaram conjunto de época e edições abissais para várias áreas. Como se alude no site da Fundação, o antropólogo à época afirmou algo central neste estudo: "[...] como o sonho de uma geração se tornava, nos tempos da ditadura, um amargo pesadelo". De imediato, a reitoria cedeu espaço, congregando biblioteca, cúpula que também age como climatizador.

Espaço para descanso no térreo, por Ribeiro batizado por Beijódromo, como também é conhecido o edifício, sempre referido em mistura de disco voador e oca indígena. No andar superior reside a notável Biblioteca, com acervo fundamental, estando à disposição da comunidade da UnB. A exposição *As utopias de Darcy* dialoga com o acervo ao aliar livros, documentos, arquivo, peças indígenas, fotos e obras de arte[14].



Figuras 8. Arq. Joaquim Filgueira. Memorial Darcy Ribeiro. Brasília/ DF. Foto em 02.05.2019

[14] Isa Grispum Ferraz selecionou conjunto para a mostra que decorre de longa parceria entre Ribeiro e a curadora, estudiosa, documentarista, roteirista e voltada a ações educacionais, sendo o projeto do arquiteto Marcelo Ferraz.Também cuidou da série feita por GNT e TV Cultura, com base em *O povo brasileiro* do antropólogo.

Intersecção entre museu, história, memória e valorização de identidades se encontra no Museu Vivo da Memória Candanga, de Brasília/DF. Situado no Núcleo Bandeirantes/DF, às margens de rodovia, com acesso difícil para pedestres, instalado, após os conflitos no MIP. Antes, no local sediou o primeiro hospital e abrigou obreiros. Exibe fazeres, utensílios e fotos da construção da capital, tendo sido o espaço adaptado pelos arquitetos do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DF Silvio Cavalcante, Antônio Menezes Júnior e Carlos Madson Reis.



Figura 9. Museu Vivo da Memória Candanga, Núcleo Bandeirantes. Brasília/DF. Foto A. em 17.04.2019

Luto: quadro a quadro

Memoráveis permanecem, na medida em que seus feitos representam exemplo, valor, singularidade. Reinhart Koselleck (2014, p.63)

Museu e Memorial aproximam-se também no afã de negar servidão e saudar a liberdade, em diálogo com instituições nacionais na tipologia Museu Histórico. Como afirma Assmann, o despontar deste, formula referencial para os demais ligados a acolher, documentar, exibir, conservar e propor conhecimento. Assmann, como também indicara Michel Foucault[15], reafirma o intento em

[15] Ao se referir a gabinete e jardim na chamada idade clássica Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966), assegura que estes reorganizaram "[...] o desfile circular do 'mostruário' pela exposição das coisas em 'quadro' [...]" (1992, p. 145).

conceber uma unidade na História Nacional, quadro a quadro (2011, p. 52), permeados por fatos para internalizá-la via comoção.

Nessa direção, cabe grifar que, em paralelo à etapa em que globalização de economias e mundialização cultural primam na cena internacional memoriais com mote local, regional e nacional[16]. A aposição acena para intento de povos e grupos em se firmar, para não se ofuscar identidades, tragadas pelos negócios, colonialismo, mercado e modos vindos de capitalismo central, não raro centrado em espetáculos e discursos grandiosos.

No entanto, nesta época retrô sobram revivalismos e transposições, mesmo na criação. No último estudo Reinhart Koselleck afirma que repetições se dão mesmo nas "[...] artes, por mais originais que possam ser, possibilidades preexistentes. Toda recepção contém ou revela repetições" (2014, p. 13-4). Ainda assim, novas obras ímpares vêm sendo erigidas, a apontar passado trágico, neste século e após a Queda do Muro de Berlim.



Figura 10. Arq. Oscar Niemeyer. Memorial Luís Carlos Prestes. Porto Alegre/RS. Vista dos módulos, desde o exterior. Foto A. 31.05.19

Túmulos e memoriais também dialogam ao suscitar emoção, acolher rastros materiais e em tentar manter viva a memória, ou mesmo o corpo da

[16] Como lista a Unesco há muitas inscrições como Patrimônio Mundial, entre 2000-3 de túmulos chineses a: em 2000: Xianling (Zhongxiang); Dinastia Qing (Zunhua);Dinastia Qing (Baoding); Ming (Pequim); Xiaoling (Nanjing); Chang Yuchun (Nanjing); Qiu Cheng (Nanjing); Wu Liang (Nanjing); em 2003: Wu Zhen (Nanjing); Xu Da (Nanjing); Li Wenzhong (Nanjing).

autoridade[17], pela simples deposição no local ou mumificação. Desde a cultura egípcia aprimorou-se tal meio, lembrando a Tumba de Tutankamon que governou entre c. 1332–1323 a.C. Assim, museu histórico e memorial resvalam na busca em conservar, (re)construir todo coeso com formas laudatórias, a exaltar território ou personagem e sua riqueza material, sem desnudar aspectos críticos ou conflito evidente, como se não existissem.

A sacralidade a exigir reverência se nota quando aludem a mortos em conflito, a citar o de Ermesto Che Guevara, que esclarece o que Assmann designa por *memórias revolucionárias*. Visa balizar o devir para jóvens, em luta e dedicação ao país, até a morte. Por outro lado, minimizam-se tanto o esconderijo quanto a forma em que foi morto o argentino-cubano. Polêmicas se deram, ao não se saber o destino dos restos mortais, mas se construiu memorial em local de uma das batalhas por ele dirigida em Santa Clara/Cuba (1988).

Che morrera na Bolívia e esteve enterrado em local secreto. O pacto rompeu-se quando Jon Lee Anderson, autor de *Che Guevara: A Revolutionary Life*, obteve o informe, ao inquerirr oficial boliviano. Após escavações, acharam os restos mortais, junto com o de outros, (1997). Na parte central do memorial, está o túmulo iluminado por feixe de luz e a visita seguida pela guarda cubana, a ordenar decôro: proibido tirar fotos, entrar com boné ou chapéu, bolsa, mochila, sacola ou guarda-chuva e exigem silêncio. Crianças apenas brincam na escadaria externa.

[17] Veja-se que, entre obras em exame nesta pesquisa, o de Kubitschek contém no andar superior, em local central, o corpo trasladado para abertura (1982). Dias antes, fora exumado, velado na Câmara e, levado em séquito, desta, à cripta. Recebeu honras de Estado, por ironia, saudou-o com salva de tiros, as "[...] três armas nacionais – Marinha, Exército e Aeronáutica – em uniforme de gala, prestaram-lhe homenagens à entrada do Memorial".



Figura 11. Arq. Jorge Cao Campos e escultor José de Lázro Bencomo, Memorial Comandante Che Guevara (1988). Santa Clara /Cuba. Foto A. 15.01.2004

Agregram-se há muito conjuntos mortuários inolvidáveis, esplendorosos, monumentais, singulares e polêmicos e, na época presente, vários registrados – Patrimônio da Humanidade –, pela Unesco. Mantêm obras e/ou figuras ditas incomuns, logo, dignas de honrarias. Não importa à fruição fatores como condições restritas de acesso ou vazio interno mínimo, como nas Pirâmides egípcias. Vale experienciar lado humano inolvidável, por criação, engenho técnico, construtivo e a emoção ao se defrontar com anos históricos.

A prática de tesouros, a garantir vida *post mortem ocorreu* em monumentos de várias religiões, como morada provisória, ante a promessa de retorno ao convívio, de fiéis às normas. Depositavam objetos em material disputado, como jóias, além de servos representados ou até vivos, como reza a tradição. A presença de peças de valor venal causou todo tipo de agravo, ainda que garantindo mistério sobre exato local e, não raro, sofreram pilhagem e desonra por sucessores. Ainda com esse passado, memoriais e túmulos continuam a ser erigidos, com aparato precioso no interior.

No tocante a se camuflar o sítio exato, o conjunto arqueológico em Xian província de Shaanki/China bem documenta: descoberto apenas em 1974, tão-só parte está visível, embora sejam muitos e em escala natural. Reúnem guerreiros, armas, carruagens e cavalos, a maioria em terracota. Seguem escavações, sendo que para alguns precederiam o Mausoleu do primeiro Imperador da dinastia Qin - Shi Huang Di (Século III a.C.). Se este fôra

protegido em vida, então, tal exército garantiria a após a morte. A distância destes à tumba lança outras teorias, alertadas no lugar. Curiosa é a diferença entre feições, traje, adereços e altura, esta talvez pela hierarquia militar.



Figura 12. Parte escavada de "Guerreiros" em terracota. Xian/China. Foto A. 31. 01.2008

Morte e indagação

> *Nos memoriais dos campos de concentração vemos de forma clara o que também vale na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial, para os memoriais dos mortos: a morte não é mais vista como resposta, mas apenas como pergunta [...].*
> Reinhart Koselleck *(2014, p. 258)*

Koselleck em seu último estudo, reafirma que memoriais não constituem resposta, ao contrário, exigem interrogações para se rever o passado ante o tempo presente. Formulam-se em Considerações Finais algumas demandas para estimular outras, por considerar que Memoriais podem disseminar conjunto notável para revolver histórias escamoteadas.

Narrativas após amorte emanam de amigos e da própria família, desta maneira, para Koselleck relatos possuem entre seus atributos situar-se no limite entre lendas, mitos "[...] e os contos de fadas, de um lado, e o anseio por notícias confiáveis, de outro. Aqueles se escondem em algum lugar na escuridão do passado, essas são iluminadas pela luz da tradição verificável" (2014, p. 266).

Memória manifesta-se igualmente em *lugares traumáticos* (Assmann, 2011, p. 351) a clamar por se expurgar destes sítios ações vazadas por lesa-humanidade, na busca de evitar *esquecimento ativo*[18], para juventude. Ou acompanhando Assmann: "O que se seleciona para recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento" (2011, p. 437).

Entre nós, as *memórias traumáticas* adiaram a ser criadas, por *esquecimento ativo ou passivo*, par proposto por Jean-Louis Déotte. Surgiram placas, marcas, antimonumento e, igualmente, edifícios foram Tombados[19]. Em especial aqueles em que funcionaram órgãos como Departamento de Ordem Política e Social/Dops, Centro Clandestino de Detenção/CCD. Emergem do pretenso apagamento segundo Assmann definiu por *memória involuntária,* a que "[...] traz à luz uma descoberta tardia repentina" (2011, p. 358).



Figura 43. Memorial da Resistência. São Paulo/SP. Exposição A construção da memória: o cotidiano nas celas do Deops/SP. Foto A. 1.11.2013

[18] Como afirma Jean-Louis Déotte, na esfera museica sobre o que denomina *oubli actif x passif* "[...] procede necessariamente ao esquecimento de determinadas identidades étnicas e históricas. Institui o esquecimento ativo. Suspende as destinações" (1994, p. 26).

[19] Cito entre os locais de violência estatal: 1993 – Prefeita Luiza Erundina inaugurou memorial no Cemitério Dom Bosco, Perus/SP, em que depositaram, em valas, presos políticos. 2002 – Estádio Vila Euclides, em que chacinaram trabalhadores ali reunidos, São Bernardo do Campo/SP. 2004 – Presídio em Porto Alegre e Guaíba, na Ilha das Pedras Brancas/RS. 2016 – Dops/ BHMG. 2014 – Órgão de Operações de Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna (OBAN – DOI-Codi) II Exército SP/SP, sede da "Operação Bandeirantes". 2018 – CCD, tido como "Casa da Morte", em que ativistas sumiram, Petrópolis/RJ.

Em variadas ocasiões no país tentou-se abafar o que de fato sucedeu, mas vozes de vítimas vêm sendo amplificadas contra algozes, até blindados pelo Governo[20]. O caso paulista documenta esses ritos e conflitos: o ativo Sindicato dos Jornalistas propôs tombamento do prédio em que funcionou órgão repressivo, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social/Deopes, na capital. Seguido o trâmite, exarou-se parecer como *bem cultural*.

Razões para o Ato de Tombamento [21] registraram tópicos acessórios, enaltecendo-se o relevo para *memória social paulista*, realçando-se atributos materiais, técnicos, projetuais, estilístico e autorais, pois, fôra da lavra de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, festejado arquiteto local. Oposta e expressiva solução ocorreu ao se implantar Memorial da Resistência em 2008[22], a desvelar condições lúgubres impostas a cidadãos ativistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Memoriais ligados à morte de personagem reconhecido pelo Estado trabalham com momentos de brilho e raridade, mas podem desafiar o estabelecido. Cabe ressaltar que a consecução de ritos fúnebres assume diferentes formas culturais, unindo-as o impacto da morte, luto e simbologias. Visam a honrar a vida ou indicar caminho desejado aos que ficam, por vezes assumindo caráter de sacralidade, tendo ideologia e distintas religiões, como fatores de relevo para ser cultuado e, mesmo, venerado. Cumprem tais propósitos?

---

[20] Vale lembrar que Jair Bolsonaro, então deputado, ao declarar voto em apoio à abertura de processo para impedimento da então Presidenta Dilma Rousseff (2016) saudou Carlos Alberto Brilhante Ustra, reconhecido como torturador por vítimas e pela Justiça, em sentença do juiz Gustavo Santini Teodoro, da 23.ª Vara Cível (2008), reiterada em 2012 e veiculada por diversas mídias. Ustra chefiou do DOI-Codi do Exército/SP, local em que cerca de 500 desapareceram e 50 faleceram, segundo Relatório CVN e posto em dúvida pelo atual presidente (30.7.19).

[21] Resolução nº 28 (1999) firma as razões: abrigar vários usos: armazém para Estrada de Ferro Sorocabana, Arquivo do Estado e Deops, sem aludir às mazelas, talvez por conflitos internos.

[22] O Projeto de Ocupação ocorreu na Pinacoteca, gestão de Marcelo Araújo, a cargo Maria Cristina Bruno, Maria Luiza Carneiro, Gabriela Aidar. Projeto Museológico (2010) foi elaborada por Bruno e Beatriz de Arruda, Francisca Aida Figols. Dados do Site do Memorial.

Mito, lenda, ideologia, pavor, devoção e reação misturam-se e unem dada identidade, por vezes, ameaçada por quadro distinto, como agora no país. Quando se tenta sufocar episódios, o que esperar de prestígio aos memoriais, a abrigar alteridade? Como se viu, Memorial há muito compõe-se por formas, imagens, textos e sempre aborda a morte efetiva ou provável, de causas, etnias e pessoas, em especial, quando se tenta espoliar subsídios no passado ao coletivo, ou mesmo, rever atrocidades contra certos segmentos.

Memoriais desde os Anos 1980 com sutileza inquirem várias questões latentes, aqui explanadas: o porquê de apagamento em lutas; qual o sentido de abater a diferença com a morte? Esse crime lesa humanidade merece ser anistiado? O porquê da extensão por 21 anos de interferência militar? Seria crível o pleno retorno à democracia? Cessaria a suspenção de Atos monocráticos discricionários com ideais distintos? Seria quimera a volta dos militares às funções precípuas nos quartéis, fazendo-se justiça aos responsáveis diretos? Olvido programático fundamentaria memoriais?

Questiona-se: Quando e por que políticos são alvo de Memorial? Quais e por que alguns obtiveram projeto de Oscar Niemeyer? Quais as perguntas decisivas a envolver os sentidos submersos? Como se dá o luto, desde iniciativas de Estado, a configurar *mea culpa*? Que imaginário, ícones, signos, símbolos, significados do corpo sacrificado são utilizados? Como operam lembranças concorrentes e memórias traumáticas em memoriais? Ao negar truculência, conferem veracidade e apaziguam algozes ou apenas afrontam memórias?

Fica aqui o apelo para diálogos sobre lutas, resistências, função política, memorialística, artística, expositiva, valor propositivo e, sublinho, crítico, no trato com questões públicas. Fatos e processos culturais contribuem para revolver e, mesmo, tentar eternizar histórias prestes a se desfazer. No entato às novas gerações não se pode negar o vivido, diretamente imbricado com suas certezas, dúvidas, sonhos, pesadelos e luto. Ciça, inverno 2019.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Assmann, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. Unicamp; 2011.

Déotte Jean-Louis. Oubliez! Les ruines, l'Europe, le Musé. Paris: Harmattan; 1994.

Foucault M. As palavras e as coisas. 6a ed. São Paulo; Martins Fontes, 1992.

Katinsky, Júlio Roberto. Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital. Rio de Janeiro: Revan; 1991.

Koselleck Reinhart. Estratos do tempo: estudos sobre história. 1ª ed. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio; 2014.

Ricoeur Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Ed. Unicamp; 2007.

Fontes eletrônicas e sites

Comissão da Verdade da Câmara - Juscelino Kubitschek Rede *Brasil Atual,* 25 nov. 2015 [citado 24 jul. 2019]. Disponível em: https://www.redebrasilatual.com.br › Cidadania

Comissão da Verdade – tortura. Texto de Tatiana Santiago em 14.8.12. [Citado 29 jun. 2019]. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/justica-mantem-decisao-que-reconhece-coronel-ustra-como-torturador/

Comissão da Verdade do Estado de São Pauulo. "Rubens Paiva". Recomendações Gerais e Recomendações Temáticas Tomo I. [Citado 24 jul. 2019]. Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/arquivos?q=Morte+de+juscelino+kubitschek/

Comissão da Verdade do Estado de São Pauulo. 'Rubens Paiva' - Juscelino Kubitschek. Tomo IV. 11.12.2014. [Citado 24 jul. 2019]. Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-iv/downloads/IV_Tomo I pdf

Decreto de Tombamento do Dops/ SP. [Citado 23 mai. 2019]. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/.pdf.

Inaugurações do Museu dos Povos Indígenas. [Citado 14 ago. 2019]. Disponível em: https://seculosindigenasnobrasil.files.wordpress.com/2010/07/hist_mem_povos_indig1.pdf

Índios preparam atos contra a morte de Pataxó. *O Estado de S. Paulo* 22.4.1997, Caderno Cidade, p. 1. [Citado 11 ago. 2019]. Disponível em: https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia//30459_20150401_143047/

Mausoléus inscritos na lista do Património Mundial da Unesco em 1988. [Citado 19 mar. 2019]. Disponível em: https://news.un.org/pt/story/2013/01/1427411-unesco-revela-intencao-de-ajudar-reconstruir-patrimonio-cultural-do-mali/.

Memorial JK. [Citado 21 mar. 2019]. Disponível em: http://www.memorialjk.com.br/pt/

Memorial dos Povos Índígenas. [Citado 11 ago. 2019]. Disponível em: https://trabalhoindigenista.org.br/category/memorial-dos-povos-indigenas/

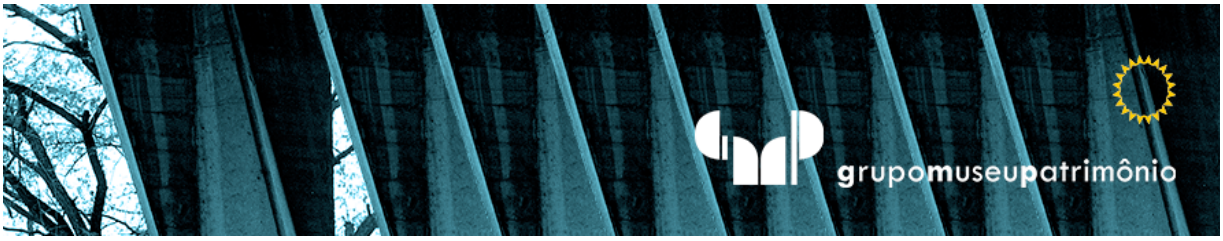
Memorial dos Povos Índígenas: 314 etnias. [Citado 11 ago. 2019]. Disponível em:https://gpslifetime.com.br/conteudo/entretenimento/arte/80/memorial-dos-povos-indigenas-local-representa-314-etnias-do-pais?page=8/

Memorial da Resistência. [Citado 15 ago. 2019]. Disponível em: http://www. memorialdaresistencia.sp.org.br/memorial/

Site Unesco. [Citado 28 jul. 2019]. Disponível em http://whc.unesco.org/fr/list/arb/

Situação atual da Transamazônica. [Citado 15 ago. 2019]. Disponível em: https:// faunanewa. com.br/artigo/2917/07fauna-e-estradas transamazonica-causa impacto/

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Horizontes da visualidade: um ensaio visual acerca das fronteiras patrimoniais no Le Louvre-Lens

Horizontes visuales: un ensayo visual sobre los límites patrimoniales en Le Louvre-Lens

Visual horizons: a visual essay on heritage boundaries at Le Louvre-Lens

Marcos Rizolli
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.
marcos.rizolli@mackenzie.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p63-75

Resumo

Os encontros com a arte, quase sempre, nos levam às fronteiras do sensível e seus espaços tendem a ser desvios do cotidiano. Esse ensaio pretende abordar um episódio muito peculiar: minha visita, em 2017, ao Le Louvre-Lens. Um museu surpreendente – por sua distância da pólis, por sua arquitetura indutora ao desconforto dos hábitos, por sua expografia plena de *high-lights* artísticas e pela vocação de diversificação e multiplicação do patrimônio cultural irradiado de sua célula-mãe, o Musée du Louvre de Paris.

Palavras-Chave: Le Louvre-Lens. Fronteiras Patrimoniais. Horizontes da Visualidade. Ensaio Visual. Fotografia.

Resumen

Los encuentros con el arte casi siempre nos llevan a las fronteras de lo sensible y sus espacios tienden a ser desviaciones de la vida cotidiana. Y este ensayo tiene como objetivo abordar un episodio muy peculiar: mi visita, en 2017, a Le Louvre-Lens. Un museo sorprendente: por su distancia de la polis, su arquitectura que induce la incomodidad de los hábitos, su exhibición completa de luces artísticas y la vocación por la diversificación y multiplicación del patrimonio cultural irradiado de su célula madre, el Museo del Louvre de Paris.

Palabras clave: Le Louvre-Lens. Fronteras patrimoniales. Horizontes de la visualidad. Ensayo visual. Fotografía.

Abstract

Encounters with art almost always lead us to the frontiers of the sensible and their spaces tend to be deviations from everyday life. And this essay aims to address a very peculiar episode: my visit, in 2017, to Le Louvre-Lens. A surprising museum - for its distance from the polis, its architecture that induces the discomfort of habits, its full exhibition of artistic high-lights and the vocation for diversification and multiplication of the radiated cultural heritage of its mother cell, the Musée du Louvre de Paris.

Keywords: Le Louvre-Lens. Heritage borders. Horizons of Visuality. Visual essay. Photography.

APROXIMAÇÃO (RUMO AO NORTE)

Em 29 de novembro de 2004, o primeiro-ministro Jean-Pierre Raffarin anunciou que a cidade de Lens foi selecionada como o local de boas-vindas do novo Louvre. A escolha de instalar o museu no antigo fosso 9 de Lens marca o reconhecimento de toda a nação por um território várias vezes machucado, tanto pela exploração de carvão quanto pela guerra. Orgulhosa de seu passado mineiro e marcada por sua história, Lens se afirma como uma cidade envolvida em sua conversão.
(www. louvrelens.fr)

Partir de Paris rumo ao norte, quase alcançar a fronteira da França com a Bélgica e, antes, descer do trem na estação de Lens gera muita expectativa – talvez porque inexoravelmente se viverá a experiência de diluição de um mito: o legendário Musée du Louvre estava a pouco espaço-tempo de ser confrontado com sua célula-filha: Le Louvre-Lens.

Era dezembro de 2017, a luz solar não arrefecia o frio. Mas a alma de um estudioso de arte (que nunca deixou de ser estudante) fervia de curiosidade e de emoção. A cidade, localizada na região de Pas-de-Calais e com mais ou menos 35 mil habitantes, é simpática aos desejos estrangeiros. Do chocolate quente com croissant à passarela do parque que conduz os visitantes ao

museu o espaço-tempo se esvaneceu. Logo meu olhar tocou a superfície do museu.

Pensar que a justa integração parque-museu se dá no lugar de uma desativada mina carvoeira, anteriormente colorida de fuligem, dignifica a nova paisagem de horizonte azul diurno, de gramado verde-claro e contorno de árvores marrom invernal. No centro irradiador da cena se configura a edificação vítrea do Louvre-Lens.



Figura 1: A configuração do parque de 20 hectares promove a orgânica relação do museu com o seu entorno.
Fonte: Marcos Rizolli.

Conforme se aproxima, apesar de sua horizontalidade, mais imponente e misteriosa se desenha a edificação. O espaço algo desmaterializado, tatilmente nos atrai. Os passos se aceleram ao encontro de uma inevitável e orgânica interação com a arte.

A percepção, alterada, abre uma outra fronteira entre o exterior e o interior. Assim, como a arte, o Louvre-Lens é a vida outra vez! Ao mesmo tempo, o edifício parece ser uma fortaleza medieval ou uma caixa contemporânea.





Figuras 2 e 2a: As paredes de vidro do museu não apresentam janelas e somente duas portas destinadas ao acesso público; Pormenor das placas de vidro da fachada.
Fonte: Marcos Rizolli.





Figuras 3 e 3a: O parque pode ser visto do interior do museu, cuja arquitetura em vidro permite o jogo entre transparência e opacidade.
Fonte: Marcos Rizolli.

O delicado equilíbrio entre razão e emoção, entre conforto e risco se apresenta. E nos arremessa para uma experiência ímpar: caleidoscópica. Paradoxalmente, nossa percepção apreende fenômenos contemplativos (imagens fixas em suportes tradicionais, algo distanciadas), interacionistas

(instalações que solicitam uma fruição participativa, algo aproximadas) e interativos (sistemas em que os dispositivos maquínicos apresentam-se como entes mediadores da relação obra-visitante). O efeito caleidoscópico permite uma percepção multidimensional – positivamente saturada por rebatimentos. Acerca disso, as imagens bem estarão aptas a nos informar! Vejamos:

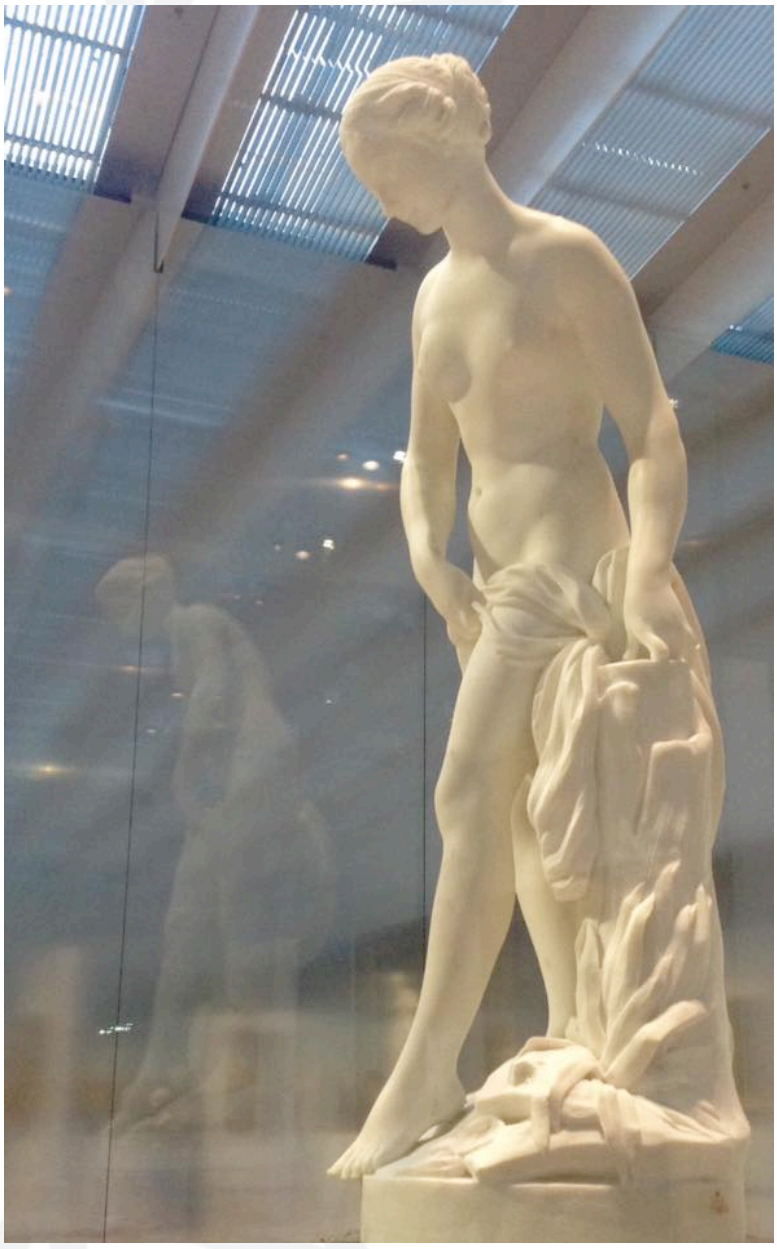


Figura 4: Na sala do Tempo, esculturas convivem com seus duplos projetados nas paredes espelhadas.
Fonte: Marcos Rizolli.

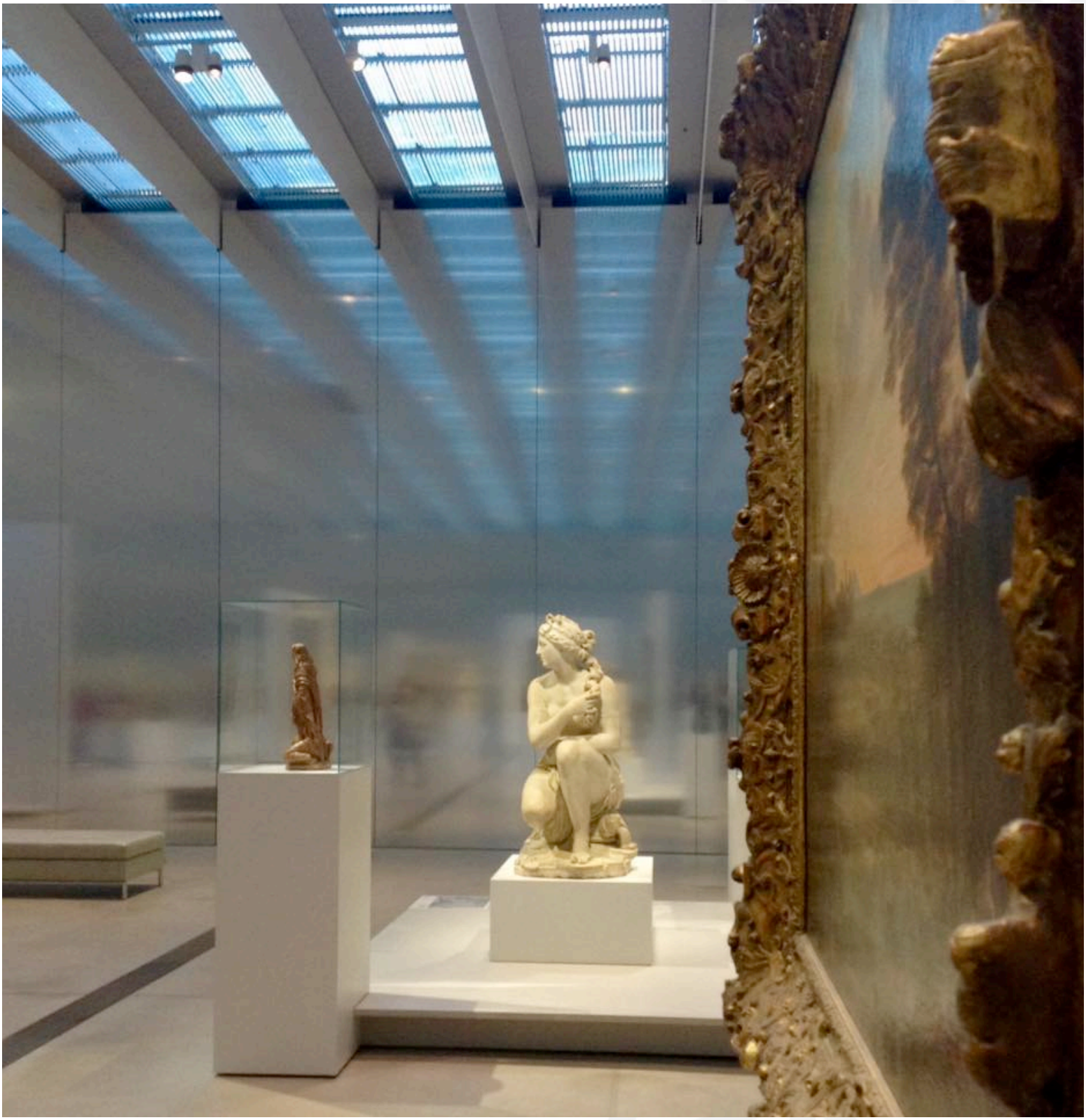


Figura 5: O antigo, o clássico, o moderno e o contemporâneo, bem como as modalidades artísticas, coexistem.
Fonte: Marcos Rizolli.

INTERAÇÃO (ENTRE TRANSPARÊNCIAS E OPACIDADES)

As cerca de 500 a 600 obras de arte que são expostas no Louvre-Lens, sempre em caráter temporário e em rodízio com o Louvre-Paris, são expograficamente distribuídas nos 18 mil metros da sede. Os espaços, todos integrados, permitem a comunicação das obras consigo mesmas (acentuando-se as tensões figurais, cromáticas e formais, compositivas, técnicas e expressivas), entre elas (no arco da história e da cultura), com o público expectador (que tem alcançado a média anual de cerca de 600 mil visitantes), com a arquitetura (concebida em vidros fotoelétricos que, considerando as codições climáticas e o desejo curatorial, podem reconhecer transparência ou opacidade) e com o parque (estrategicamente distanciado do núcleo urbano e, assim, imerso na natureza).

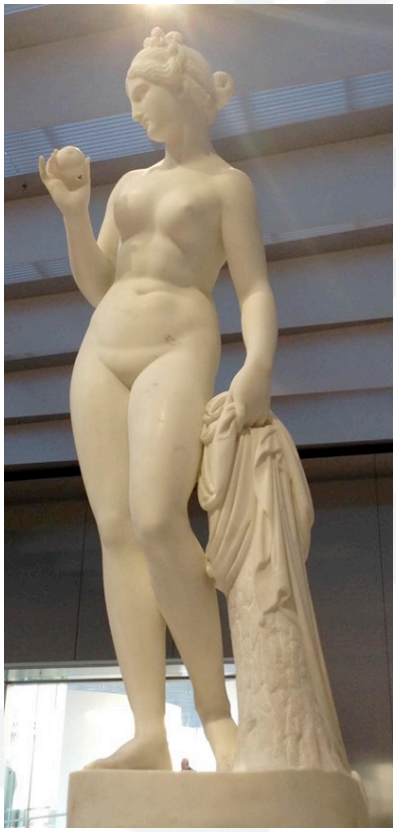
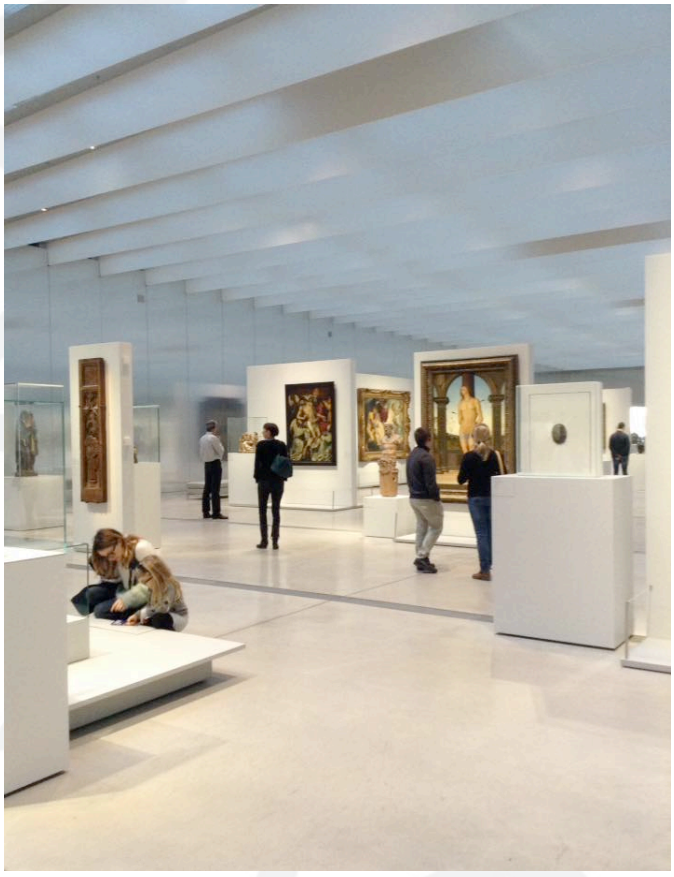


Figura 6: A expografia do Louvre-Lens garante o protagonismo e a contemplação das obras. Fonte: Marcos Rizolli.





Figuras 7 e 8: A arte, o público e o espaço arquitetônico propiciam surpreendente encontro com a arte. Fonte: Marcos Rizolli.

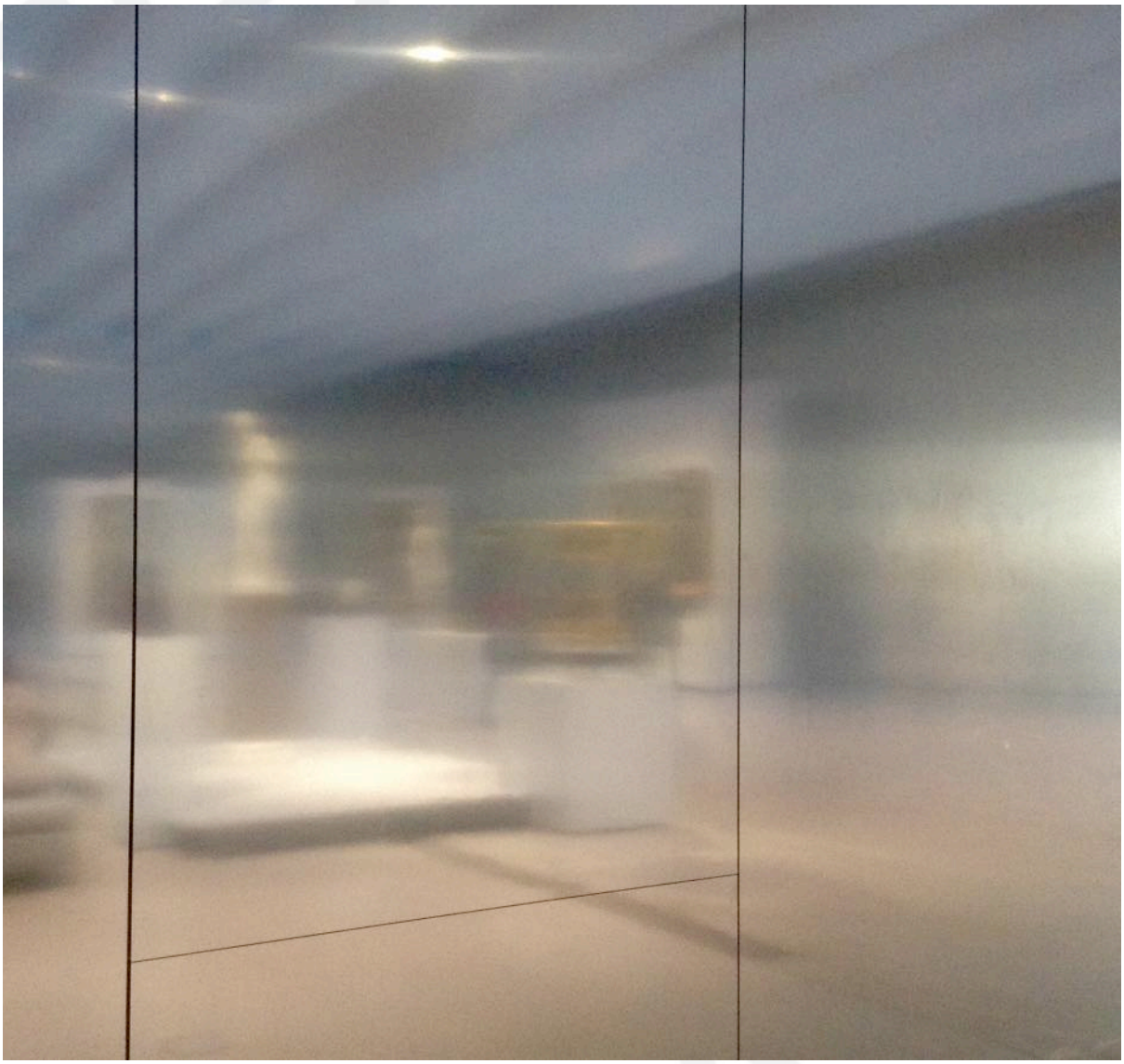
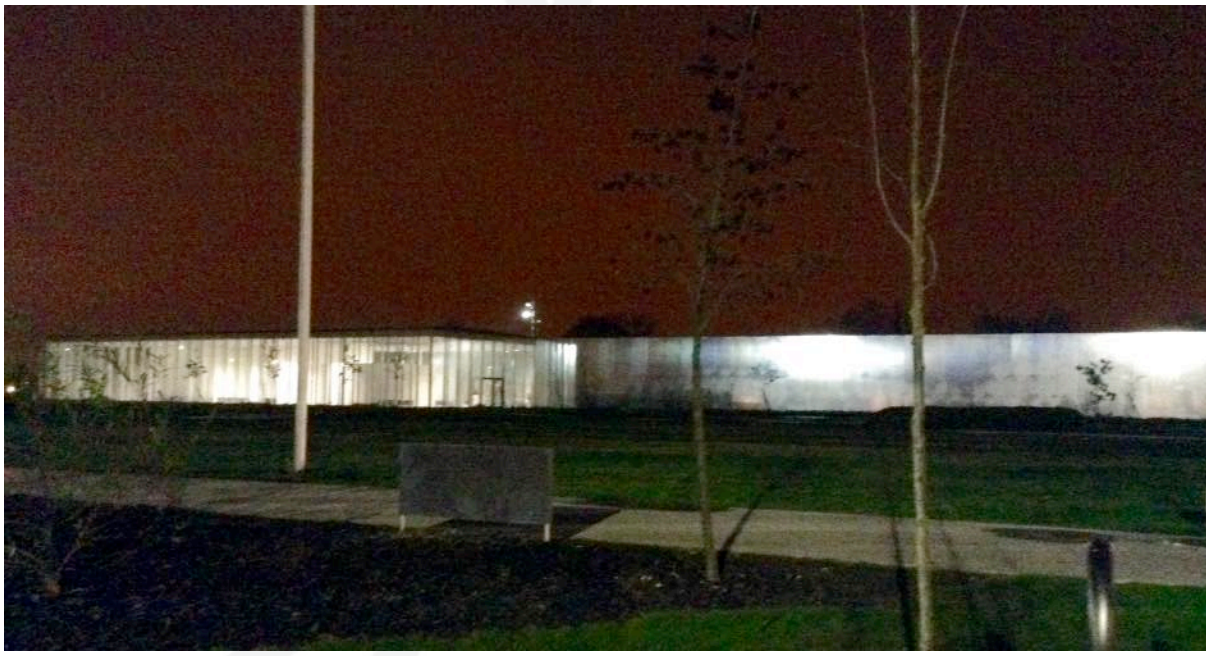


Figura 9: O estado qualitativo da percepção. Tudo se desmancha e subjetivamente se transforma em experiência. Fonte: Marcos Rizolli.

A tridimensionalidade do museu propõe a convergência plano e espaço. Algo de ubíquo se instala em nossa percepção: os efeitos de justaposição planar (medieval) mais a sobreposição projetiva (renascentistas nutrem o moderno e o contemporâneo. O nexo espaço-temporal será subtituido por relações multidimensionais – em reverberações visuais que nos apontam para outros caminhos e novas compreensões sobre arte, obras de arte, exposições e museus.

A ARTE E SUAS INSTÂNCIAS (HORIZONTES DA VISUALIDADE)

O advento do Louvre-Lens sinaliza para a potência e mutabilidade dos fenômenos artísticos que deflagram dimensões culturais, patrimoniais e institucionais. O significativo acervo de arte sob custódia do governo nacional francês projeta-se para novas instâncias – desenhando novos territórios e abrindo novas fronteiras.





Figuras 10 e 11: A penumbra da noite em contraste com as luzes evanescentes do museu reafirmam o contraste vocacional do lugar: a cinza e densa paisagem carvoeira cede às vicissitudes da arte.
Fontes: Marcos Rizoll e ilustração a partir do Arquivo Le Louvre-Lens

Assim, os horizontes da visualidade se expandem e ocupam novos olhares e novas consciências.

O Louvre-Lens detém inúmeras virtudes: novo e inovador, distante e próximo (geográfica e simbolicamente) ao mesmo tempo, natureza e arquitetura, transparente e opaco, antigo e contemporâneo, orgânico e tecnológico, fato e futuro... arte e conhecimento.

E por fim, espero que este ensaio visual possa cumprir a máxima de T. S. Eliot – *O que chamamos princípio é quase sempre o fim. E alcançar um fim é alcançar um princípio. Fim é o lugar de onde partimos* – tão bem evocada por Gregori e Rocha.

REFERÊNCIAS

https://www.louvrelens.fr/le-louvre-lens/lhistoire-du-louvre-lens/ [acesso em 18 ago. 2019].

https://villedelens.fr/ [acesso em 18 ago. 2019].

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Desafios em expor, limites da autoria

Chalenges in exhibihitons, authorship's boundaries

Desafíos en exponer, límites de autoría

Amanda Saba Ruggiero

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pós-Doutoranda e Pesquisadora do Grupo Museu Patrimônio. São Paulo, Brasil. amandaruggiero@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p77-94

Resumo

Da “morte do autor” (R. Barthes) ao questionamento do “o que é um autor?” (Michel Foucault, 1969), debate-se amplo horizonte a respeito da história das ideias e da cultura material, desde abordagens histórico-sociais à produção literária. A relevância do texto em versões revisitadas e ampliadas, como as do historiador Roger Chartier e o filósofo Giorgio Agamben, incita reflexões sobre a função-autor à luz da contemporaneidade. Ao pensar sobre pequenos deslocamentos e desvios da vida hodierna, busca-se neste artigo aprofundar reflexões para outras linguagens, como a escrita, práticas expositivas e relações entre instituições, espaços, autoria, narrativas e curadoria. A propósito de encontrar corpo a incitar e conclamar alguma profanação, a exposição pensada como um dispositivo estrutura bases para o objeto investigado.

Palavras-Chave: Autor. Função-autor. Curadoria. Exposição.

Resumen

Desde la "muerte del autor" (R. Barthes) hasta la pregunta "¿quién es un autor?" (Michel Foucault, 1969), se debate un amplio horizonte sobre la historia de las ideas y la cultura material, desde temas sociales para la producción literaria. La relevancia del texto en versiones revisitadas y ampliadas, como las del historiador Roger Chartier y el filósofo Giorgio Agamben, incita reflexiones sobre la función del autor a la luz de los tiempos contemporáneos. Pensando en pequeños desplazamientos y desviaciones de la vida actual, este artículo busca profundizar las reflexiones para otros idiomas, como la escritura, las prácticas expositivas y las relaciones entre instituciones, espacios, autoría, narrativas y curaduría. Con el fin de encontrar un cuerpo para incitar y proclamar alguna profanación, la exposición pensada como un dispositivo construye bases para el objeto investigado.

Palavras-chave: Autor. Autor de la función. Curador. Exposición.

Abstract

From the “death of the author” (R. Barthes) to the question of “who is an author?” (Michel Foucault, 1969), a broad horizon is debated regarding the history of ideas and material culture, from social historic issues to literacy. The relevance of the text in revisited and expanded versions, as by the historian Roger Chartier and the philosopher Giorgio Agamben, incites reflections on the author-function in the light of contemporary times. Thinking about small displacements and deviations from today's life, this article seeks to deepen reflections for other languages, such as writing, expository practices and relations between institutions, spaces, authorship, narratives and curatorship. In order to find a body to proclaim some “Profanação”, the exposition as a dispositive builds bases for the investigated object.

Keywords: Author. Author function. Curatorship. Exhibition.

DESAFIOS EM EXPOR, LIMITES DA AUTORIA

O pensamento crítico em períodos de posicionamentos extremos e polarizações surge como caminho viável a evitar acachapantes forças da alienação. O exercício reflexivo requer aptidões e esforços em selecionar temas e assuntos de um todo, para então aprimorar habilidades perceptivas sobre desvios, muitas vezes sutis, da realidade cotidiana. As formulações contidas no artigo visam pensar e localizar algumas disfunções que subvertem procedimentos por vezes naturalizados. Ao centralizar atenção nas ações curatoriais, procura desvendar operações e práticas alocadas em instituições de arte, em especial nos museus. As ponderações elaboradas a respeito de autoria, presença do autor e função-autor, em materialidades e subjetividades, são embasadas pelos textos de Michel Foucault (função autor), Roger Chartier (materialidade), Giorgio Agamben (gesto e nexo) e configuram fundamentos teóricos para elaborar pensamento crítico sobre a curadoria, instituição e exposições.

Por meio de depoimentos em entrevistas, posturas e ações mapeadas, encontram-se desvios de uma lógica imperativa, predominante em locais

consagrados[1] ou não, sendo necessário iluminar o que pretende inverter a ordem daquilo que persiste. A estrutura a seguir, organizada em três eixos, inicialmente versa sobre o conceito da função-autor proferido por M. Foucault, e sugere deslocar-se em semelhante operação às instituições, curadorias e eventos expositivos. A exposição como um dispositivo[2], segundo eixo, determina o conjunto de forças e ações que envolvem a elaboração e montagem de uma mostra, em narrativas visíveis e invisíveis concebidas por determinados segmentos. A materialidade, o nexo e o público, formam o terceiro eixo em que debatem-se as múltiplas faces do dispositivo e seus elementos, dentre eles o lugar do curador.

As considerações, por fim, vinculam o conceito de função-autor à existência de uma função-curadoria ou à uma função-instituição que muitas vezes acionam e direcionam o dispositivo, incidem sobre materialidades que se elegem e propagam, aliadas ao significado almejado e por vezes não alcançado. A pergunta deflagra a curadoria como gesto em situação normalizada, embora seu sentido, origem e propósito deveriam fundar-se na pesquisa, no domínio integro e crítico do conteúdo que se apresenta. Ao falar em curadoria, melhor seria se remeter às ideias, temas e objetos e não ao autor, ao curador. Na ausência do autor, ou na sua "borda inexpressiva" a obra acontece, ou seja, na experiência e na recepção. Os meios para compreender e avaliar a recepção, deveriam distanciar-se exclusivamente dos indicativos numéricos das catracas como exige a lógica financeira de consumo.

---

[1] O termo consagrado aqui se refere aos locais celebrados pelo sistema de arte, que são exaltados, gozam de certo prestigio, reconhecimento, fama e de alguma forma legitimam aquilo que se exibe, mostra, acolhe e salvaguarda.

[2] Para Giorgio Agamben dispositivo é "(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas e os discursos dos seres viventes" (2009, p. 38 e 40).

Autor em função

Michel Foucault [3] interessado em interpretar as "condições de funcionamento das práticas discursivas" dedicou-se a pensar como o texto aponta para o autor[4], figura externa e anterior ao texto. Para ele a escrita é como um jogo que sempre desafia o limite de suas regras e permite a abertura de "um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer" (1969, p.35), anunciando assim a morte do autor e o seu desaparecimento (John Searle e Roland Barthes). Nesta ação pretendida, há um espaço vazio deixado pelo desaparecimento do autor, e Foucault sugere seguir tais lacunas e examinar as funções que este espaço abre. O exame sobre quem escreve, enquanto o nome próprio transita do interior do discurso para o indivíduo real, o do autor caracteriza um modo de discurso, que recebe um certo estatuto em determinada cultura e um certo tempo. O nome do autor difere da função-autor. "A função-autor é, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (1969, p.46).

A função-autor não se exerce de modo universal em todos os discursos e não coincide com a da ciência e da literatura (XVII e XVIII), não se forma de modo espontâneo, pela atribuição de uma fala a um indivíduo. O papel resulta de uma operação complexa, aproximações, exclusões, comparações, traços de ruptura e continuidade em determinadas épocas sobre certas narrativas. O que se define como função-autor do texto, pode-se deslocar para outros meios

3 Michel Foucault debate o que é um autor na conferência realizada na *Société Française de Philosophie,* na tarde de 22 de Fevereiro de 1969, publicado originalmente: *Qu'est-ce qu 'un auteur?*, anunciado como o autor de *"Les Mots el les Choses"* por J. Wahl (1888-1974), filósofo Francês, professor da Sorbonne 1936-1967, um seguidor de Henri Bergson que difundiu o pensamento Hegeliano na França nos anos 1930.

4 M. Foucault assinala algumas invariáveis nas "regras da construção do autor", derivada da tradição cristã (São Jerônimo). O exemplo decorre da seguinte sistemática, se entre livros de um autor, houver um inferior, deve-se retirar este, o valor do autor como a coerência teórica ou conceitual, o estilo da escrita, e por fim o momento histórico (vida e acontecimentos) (1969, p.52). O autor é uma certa unidade de escrita. O limite de seu argumento sobre o autor e o texto é conceituado por Foucault quando revela que seria necessário falar do que é a função autor na pintura, na música e nas técnicas, por exemplo.

de linguagem e comunicação, como por exemplo para o curador[5], hoje posição muitas vezes em demasiada evidência de exposições, mostras, shows, galerias e museus. Ao falar sobre curadoria, a ênfase deveria estar no processo, resultado, forma, assunto, tema, objeto, artista ou a narrativa em voga e não exclusivamente sobre a figura pessoal do curador, num discurso particular e ponto de vista singular, bem como no papel que assume, muitas vezes em instituições, sendo o autor quem decide a última palavra. Não se trata de desqualificar ou minimizar o amplo trabalho daquele que seleciona, coordena, pensa, elabora tarefas complexas, a exigir múltiplas habilidades. Por ser um trabalho de natureza coletiva, executado por equipes, muitas vezes numa exposição inverte-se o objeto de interesse e sua potencialidade em comunicar, estar à mostra e compreensível ao público, um compromisso e um papel social, político e cultural. Assim como diz Foucault sobre o autor, o curador deveria desaparecer para que o tema sobrevenha de fato.

O historiador, professor e curador Barry Bergdoll[6] assinalou a dificuldade em diagnosticar o fenômeno da "curadoria" e suas razões, por um lado há uma relação com a cultura da "amostragem" e da compulsão em escolher e selecionar coisas, e agora "curar" algo se tornou completamente banal, como um termo que significa somente fazer escolhas, elaborar uma lista, uma seleção. Uma imagem que se agrega ao termo da curadoria está ligada ao fato de concretizar eventos e ao mesmo tempo, inventar coisas para o público, assim destaca o aspecto atual da figura pública do curador. Porém, na etimologia da palavra "curador", o sentido de curadoria está ligado ao cuidado e à salvaguarda de uma coleção para futuras gerações, dado que

[5] Embora a origem da palavra esteja ligada ao ato de cuidar, tomar conta de algo, em meados do século VIII o termo, cunhado pela lei da antiga Roma, se expandiu para o sentido de guardar, conservar e cuidar de objetos de arte. O *British Museum* , por exemplo, desde o inicio teve funcionários designados curadores para cuidar do seu acervo e da coleção que se expandia. (Bergdoll, 2015)

[6] Barry Bergdoll foi entrevistado pela autora em 2016, durante um programa de estágio no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY) e falou sobre diversos temas entre eles a curadoria, seu percurso pessoal, projetos realizados e futuros. A entrevista está publicada na *Revista Risco* n. 16(1), p.105-14. (Ruggiero, A.; Michel,L., 2018).

historicamente o curador era uma pessoa muito mais dos bastidores, do que do "primeiro plano". Ao ser questionado sobre o tema, o historiador afirma que curadoria não é falar sobre curadores, mas sim debater conceitos, histórias, artistas, questões, incertezas e conteúdos atuais, ou seja, sobre alguma coisa longe do sempre apresentado. No trabalho da pesquisa certamente há escolhas, e um modo de arranjar as coisas para o engajamento do público, mas isto não significa se colocar à frente.

Historicamente os textos e livros passam a ter autor na medida em que este é capaz de ser punido e os discursos possuem conteúdo transgressor, vale dizer, a partir do momento em que o controle sobre o indivíduo é adotado pelo estado (Foucault, 1969, p.34). O historiador Roger Chartier[7] data este processo no inicio do século XVIII e não ao final como Foucault (2014, p.46). Ao descrever as práticas entre livreiros e autores em Londres e a formulação do *copyright*, o historiador discorreu sobre a desmaterialização da obra em formas diversas; igualmente assegura que a função-autor estava presente em período anterior à censura da Igreja e às formas do impresso, no século XV, na existência dos manuscritos por meio dos escribas. Chartier revisou a cronologia concebida por M. Foucault, atribuiu à presença da função-autor anterior e transferiu à materialidade do texto, e desta relação entre objeto físico e o leitor, novo sentido. Novos formatos produzem novos autores, assim forma e discurso são indissociáveis.

[7] Roger Chartier, em palestra na Sorbonne em 2000, aludiu à conferência de M. Foucault. Nesta revisita em pesquisa histórica do século XVIII ao XIV, e investiga as respostas dadas por Foucault à pergunta que ele mesmo definiu: o que é um autor? Chartier deixa de lado a sociologia do campo literário e se detém na análise de certos discursos no interior da sociedade que possuem a função-autor. Em referência ao texto de J.L. Borges, *El Hacedor,* demonstrou o jogo entre autor e ator, da figura pública a que se constrói o autor, ator dele mesmo, e cita Rousseau no século XVIII. Aponta três momentos na cronologia apresentada por Foucault, embora não houvesse uma intenção explicita em designar uma precisão histórica, mas em que corrige de certa forma as afirmativas e precisa com fatos as distinções sugeridas: vincular a função autor ao direito de propriedade (fim século XVIII); ao momento histórico em que os estados e as igrejas adotam o poder de vigiar e punir os autores e os textos transgressores, ao cruzamento (nomeia quiasma) entre enunciados científicos e as regras de identificação dos discursos literários.

Neste sentido a exposição é uma nova leitura a cada evento e espectadores, a conexão entre o espaço e a narrativa, entre objetos que anunciam discursos em vizinhanças, eixos, posição, iluminação, e todos os elementos que desenham o espaço para o público, assim como textos e argumento, forma e o discurso caminham juntos, são inseparáveis, e sempre geram novos leitores e novos públicos a cada edição. A mesma mostra em montagem distinta, decorre em novas espacialidades e interpretações, coexistências em constante diálogo. Esta reciprocidade e interdependência para Giorgio Agamben [8] encontra-se definida por um colocar-se em jogo, ressalte-se, no diálogo entre autor, obra e leitor.

Para Agamben o que garante a vida da obra está no gesto do autor, na presença de uma "borda inexpressiva". A figura do Arlequim, que interrompe a história, como num laço, depois volta a reatar o fio que se soltou, o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. Autor e leitor põem-se em jogo no texto, a escritura é um dispositivo. O dispositivo[9], para Agamben refere-se a "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (2009, p. 40). Ao pensar a função-autor em outras materialidades, em suporte espacial, neste caso as exposições, independente da escala, pessoas, forças, agentes, acordos, opiniões, pesquisas, criação e, portanto, capturas simbólicas criam significados, e configuram um dispositivo.

---

[8] No texto *O autor como gesto*, Giorgio Agamben (2007, p.55) retoma o discurso proferido em 1969 no qual Michel Foucault centraliza sua abordagem na distinção entre duas noções frequentemente confundidas: o autor como indivíduo real e a função-autor. Foucault foca em aprofundar sobre a função-autor, e a partir desta lacuna Agamben tecerá suas considerações ao final do texto.

[9] "Dispositivo" é um termo técnico decisivo no pensamento de Michel Foucault, segundo G. Agamben, ele se aproximou de uma definição em entrevista em 1977, publicada em *Dit et ecrits*; primeiro está relacionado a uma rede que se desencadeia entre elementos heterogêneos como instituições, edifícios, leis, discursos, tem função estratégica e se inscreve numa relação de poder, e a distinção do que é aceito ou não como cientifico, epistême. Giorgio Agamben, retoma a definição de M. Foucault e propõe alargamento. (2005)

A exposição como dispositivo

Há um extenso quadro de tipologias expositivas, coletivas e individuais, temporárias e de grande duração para coleção própria, temática, cronológica, histórica entre outras. Variam em tamanho, formato, suportes, objetos, coleções, áreas - arte, design, arquitetura, desenhos, gravura, formas 3D, cinema, teatro, literatura, tecnologia. Acolhem livros, papéis, objetos industriais, automóveis e um universo material infinito. Neste artigo focalizam-se as exibições de arte e arquitetura, circunscritas ao campo institucional dos museus. Bruce Altshuler[10] descreveu categorias expositivas aplicadas àquelas de arte: como mostras organizadas por recortes históricos, temáticos, por categorias tradicionais como retrato, natureza morta, paisagem, com foco em alguma mídia em especifico ou técnicas como pintura, escultura, gravuras, performances, arte-conceitual; outras organizadas de modo cronológico ou temático. As exposições atuam e colaboram por suas funções, na promoção de artistas canônicos, a par de outros pouco conhecidos, por apresentar um emergente ou uma revisão de dada abordagem, em paralelo ao espaço em que são produzidas, como institucionais, comerciais, museológicas, municipais, corporativas, e por grupos de artistas ou individuais, como compradores, curadores, colecionadores e artistas (Altshuler, 2016, p.27).

Quando se desloca as reflexões sobre autoria para rede de circulação das artes [11], surgem perguntas concernentes ao conceito de função-autor apontado por Foucault, à materialidade em Chartier e ao que se refere ao gesto como nexo, de Agamben. Como se afere a função-autor para uma

[10] Bruce Altshuler é diretor do programa de estudos museológicos da New York University. Professor, já dirigiu museus e galerias como o Museu Isamu Noguchi –NY. Publicou inúmeros artigos sobre arte moderna e contemporânea e livros, entre eles uma coletânea de exposições relevantes em dois volumes: S*alon to Biennial—Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863–1959* (Phaidon Press, 1998); e *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962-2002* (Phaidon Press, 2013).

[11] Sistema de circulação das artes engloba amplo conjunto com realce para artista, instituição, curador, conservador, restaurador, educador, jornalista, museólogo, design, arquiteto, historiador, crítico, professor, colecionador, marchand e mercado em geral. Estes incluem aqueles que financiam, cobram, emprestam, calculam riscos e juros.

exposição, o estatuto se transferiu do artista para o curador? A função autor está na instituição, no curador ou no público? Acrescento ainda, nas transações comerciais? Em uma mostra coletiva, se estabelece uma nova função autor definida pelo tema, questões e pela narrativa da curadoria? Em que medida o curador instaura, desenha e manipula a circulação e o funcionamento do discurso? O artista ou a instituição direcionam leituras e molduram sua função? Sem público diversificado como justificar o dispêndio de recursos variados?

No Prefácio do livro *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, por meio da ampla pesquisa sobre as exposições do século XX, Anna Maria Guasch procurou demonstrar a mudança de paradigmas que se deslocou de um "discurso da criação", colado à figura do artista e seu trabalho individual, para o "discurso da recepção", protagonizado não somente pelos criadores, mas também pelas instituições, curadores, diretores de museus, críticos e demais agentes do denominado "sistema da arte". Este que não se define somente por feições formais e inerentes à natureza artística, mas por aspectos econômicos, sociais e culturais, nas suas palavras: "*como planteó George Dickie en The Art Circle (1984), que una obra de arte es "arte" a causa de la posición que ocupa en el marco de las prácticas culturales*" (2009, p.13). De modo paralelo, a posição da instituição e a do curador neste conjunto de "práticas culturais" aliam-se nas plataformas de poder para definir e antecipar expectativas dos receptores.[12]

Um exemplo da função instituição poderia ser atribuída ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), dado reconhecimento mundial pelo acolhimento, difusão, salvaguarda e promoção do seu acervo de arte moderna que abrange inúmeros suportes desde pintura, escultura, fotografia, filme, gravura, desenho, arquitetura, design, mídias digitais e performances. O

[12] A tese de Doutorado *Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos e da recepção da arte contemporânea,* de Adrienne O. Firmo, aborda de modo aprofundado questões similares, e debate a recepção e o estatuto do objeto artístico em distintos momentos do cenário nacional (Firmo, 2017).

"poder" da instituição, como disse a curadora Paola Antonelli[13] ajuda muitos designers e artistas dando visibilidade aos seus trabalhos, assim como perguntas, assuntos e temas. O que se exibe no MoMA tem muita repercussão, há uma reputação e um alcance, neste sentido uma função-instituição, que trabalha e se vale de marketing para manter esta projeção. Em seu depoimento, Antonelli ponderou que outras instituições com exposições e trabalhos mais pertinentes do que se produz no museu não têm o mesmo alcance. "O MoMA é uma instituição com liderança, para o bem e para o mal. Quando se produz algo aqui tem um impacto, e é melhor que não se perca a oportunidade", ao comentar a responsabilidade da curadoria. A burocracia e falta de transparência da instituição são, na sua fala, os aspectos negativos do museu. Ainda nesta entrevista, ela comentou sobre mostra que fez contrariada, pois não acreditava no tipo de design que promovia, "um ano perdido (...) há momentos que fazemos coisas que não gostamos porque elas funcionam bem para a instituição". Sem aprofundar em detalhes este episódio, seu descontentamento esteve em promover um tipo de produção autoral distante daquilo que qualifica o design, em seu ponto de vista a produção industrial, em larga escala, com baixo custo e ao alcance popular. Se de um lado a instituição pode ser um dispositivo que limita e direciona ações em acordo com suas premissas, há outras que permitem a liberdade e o aprofundamento de pesquisas em temáticas livres, muitas vezes desconexas com vantagens de mercado ou financeiras[14].

---

[13] Paola Antonelli é curadora do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA desde 1994, formada em arquitetura pela Universidade Politécnica de Milão, atuou como escritora nas revistas como *Domus* e *Abitare.* Em 2016 foi entrevistada pela autora e Luís Michel, em depoimento à autora publicado na *Revista Risco* 16(1), p.116-21, no qual analisa os aspectos positivos e negativos em estar numa instituição como o MoMA, entre outros assuntos versou sobre curadoria em design e arquitetura, projetos bem e mal sucedidos (Ruggiero, A.; Michel, L., 2018).

[14] Mencionaria no contexto nacional e da cidade de São Paulo o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), um museu universitário cujo trabalho muitas vezes está vinculado à pesquisa, ensino e extensão. Em entrevista com a curadora Cristina Freire, ocorrida em 27 março de 2018, ela mencionou a liberdade em pesquisa sobre documentos do arquivo do museu, que resultou em extenso trabalho de identificação de artistas e obras, hoje

A exposição de arte ao ser definida enquanto "máquina interpretativa"[15] denota ser um aparato complexo, permite a partir dela certo emaranhado de leituras múltiplas, com todos os componentes sociais envolvidos na arte. De acordo com o Historiador Jean-Marc Poinsot (2014, p.11), há uma mudança sobre a leitura das exposições, alterando-se de uma narrativa tradicional aproximada aos salões, organização institucional, obras expostas e recepção critica, para uma outra abordagem do objeto em exposição, em que pesem as modificações referentes ao tempo, ao espaço, à sociabilidade da exposição como formato de trabalho e à própria interação entre os seus agentes produtores: artistas, instituições, curadores, público, produção de valores.

Do encontro entre áreas interpretativas (história da filosofia, história da literatura e história das ciências) e da história dos objetos e das práticas (história cultural), Roger Chartier (2007, p.24) atribui um duplo movimento, de um lado o reconhecimento da importância da historicidade das operações, atores, lugares, produção, transmissão e recepção das obras pelas interpretativas; e um retorno às obra, textos, formas de transmissão dos escritos e contextos políticos, sociais, econômicos, estéticos que regem a produção, circulação e recepção das obras, pela história cultural. Neste encontro, questões comuns afloraram na ordem das variações conceituais, movimentos, classificação, descontinuidade nas categorias, que permitem produzir e compreender a cultura escrita e a historicidade da materialidade, significados decorrentes das técnicas de produção, circulação, transmissão do

---

reconhecido internacionalmente, sobre a rede dos artistas conceituais que atuaram em diálogos com o MAC nos anos da ditadura brasileira e da América Latina.

15 Jean Marc-Poinsot, foi professor da Universidade de Haute-Bretagne Rennes na França, fundador e presidente dos arquivos da crítica de arte, hoje sediado em Rennes. Autor de numerosas publicações, entre elas L'Atelier sans mur. *Textes, 1978-1990*, Villeurbanne : Art éditions, 1991 e *Quand lóuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Les presses du réel, 1999. Foi editor dos *Escritos de Daniel Buren (1965-1990)*, 3 vol. Bordeaux: Centre d'Art Plastique Contemporain, Musée d'Art Contemporain, 1991.

manuscrito, impresso, leituras em voz alta, outras oralidades, da recepção entre tantas.[16]

A exposição enquanto máquina interpretativa (Poinsot) funciona como um dispositivo aos agentes envolvidos, desde os produtores, curadores, artistas, diretores e os receptores, público em geral, todos jogadores cujas posições e hierarquias por vezes embaralham-se por trocas em tempos e contextos distintos. Vozes dissonantes em tensão e disputas por condutas, gestos, produção de valor e história. Um dos aspectos a ser investigado, a quem atribuir autoria de uma exposição? Ao artista? Ao curador? À Instituição? Ao Mercado? Toda curadoria de exposição consiste em um trabalho de problematização? A quem cabe a interpretação, ao curador ou ao público, ou seria ao diálogo entre todos os atores do sistema? A exposição, assim como a obra, somente acontece na ausência do autor ou do curador? A subjetividade está no artista, curador, na instituição ou no público? Neste jogo, há uma hierarquia entre os participantes? Sobre esta última questão, o depoimento de Michele Millar Fischer[17] assinala aquela existente no trabalho do curador e sua posição no MoMA, "no museu a pessoa mais importante é o curador. Às vezes o artista é a pessoa mais importante, mas há um forte agenciamento para que a última palavra seja do curador".

Materialidade, gesto/nexo e público

O contato e a proximidade com a obra originam a fruição pelo convívio. O senso de responsabilidade em trabalhar com a curadoria, mais do que cuidar

[16] A exposição "Mulheres Radicais", que ocupou a Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018, contempla alguns pontos levantados por Roger Chartier, como a historicidade das ações, quando reúne conjunto de obras em que o corpo feminino, a violência e o preconceito, como temáticas de obras realizadas entre 1965 e 1980, cuja abordagem se projeta integralmente aos debates do momento, como na ocasião a marcha feminina contra o candidato à presidência. https://epoca.globo.com/em-protesto-multicolorido-manifestantes-dizem-elenao-contra-bolsonaro-no-largo-da-batata-em-sao-paulo-23113791

[17] Michele Millar Fischer foi assistente de curadoria no MoMA, no Departamento de Arquitetura e Design, atua como professora e assistente curatorial de Artes Decorativas e Design no Museu de Arte da Filadélfia, seu depoimento à autora está publicado na *Revista Risco* 16(1) p.111 (Ruggiero, A.; Michel, L., 2018).

de uma coleção, está na ação de zelar e promover o legado listado e preservado como patrimônio de culturas variadas, e ao mesmo tempo como carece ser compartilhado de forma crítica e incomum. A curadoria, afirma Juliet Kinchin[18], comunica conexões e histórias para um amplo segmento, e de uma maneira não verbal, de modo que objetos e imagens dialoguem entre si, criando narrativas que conduzam o espectador ou incitem novas questões. Criar uma exposição implica em formular pontos de vistas e argumentos em uma forma espacial e material, e certamente parte disso seria ter profundo conhecimento para estar apto a tais conexões com saber integro e completo.

A materialidade e o contato do objeto com o público atrai, impulsiona a visitação, estende tipos de espectadores, amplia número de visitantes adquire valor cada vez mais significativo e para além da sociedade do espetáculo, afastada do pensamento e transformação. Separar gesto entre autoria e curadoria evidencia esta enquanto pesquisa aprofundada e integra objetos em amplo processo. Acrescentem-se outras funções, cito acolhimento, documentação, conservação, arquivo, seleção variada de espectadores, vale dizer entrar na esfera conhecida como salvaguarda, de forma a localizar, disponibilizar, ampliar o acervo e criar novas hipóteses críticas sobre a coleção existente, prática encontrada especialmente em museus universitários e públicos [19] . Ação entendida como pensamento que se materializa nas questões, autoria não se reduz a um evento, mas uma série, um tema que permanece, no nexo e no gesto.

Foucault classifica em “fundadores de discursividade” pensadores como Karl Marx e Sigmund Freud, que definem teorias, tradição e disciplina, que ocupam

[18] Juliet Kinchin curadora da coleção de Arquitetura e Design do Museu de Arte Moderna/MoMA de Nova York, em entrevista à autora realizada em novembro de 2016.

[19] Dentre alguns exemplos no campo de instituições públicas ressalto os trabalhos de Maria Cristina Freire no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), de Valéria Piccoli na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Giancarlo Latorraca no Museu da Casa Brasileira entre outros com perfil de pesquisador e curador, assim como Isa Grinspum curadora independente e autora de diversos projetos museológicos, entre eles o Museu da Língua Portuguesa em São Paulo e o Museu Cais do Sertão no Recife.

uma posição "transdiscursiva", já que não encerram um questionamento, tema ou assunto, mas abrem a indefinidos discursos, distintos de um autor literário (Ann Radcliffe). "Eles abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram" (Foucault, s.d.[1969], p.60). A relevância desta introdução poderia implicar em definir uma "tipologia dos discursos", uma análise histórica, modos, circulação, valorização, atribuição e apropriação de discursos em cada cultura e suas modificações. Lina Bo Bardi seria fundadora de discursividade, na definição de Foucault, certamente seu legado abriu espaço para um universo de probabilidades, tanto no que se refere aos espaços expositivos como na concepção arquitetônica e museológica.[20]

A tese de Roland Barthes em "*A morte do autor*", sugere que o leitor esteja em posição privilegiada como o receptor e o ativador da escrita, ao invés do autor. O leitor é o "espaço" em que se inscrevem "todas as citações de que é feita a escritura". H.R. Jauss na teoria estética da recepção, também enfatiza o deslocamento para o leitor e receptor da obra, no final dos anos 60. Para esta última pergunta o historiador Francês Jean Marc Poinsot, sugere que a liberdade do espectador somente se constrói limitando o papel do curador "ao de um técnico ou de um assessor de imprensa, (...) O curador renuncia o seu direito de interpretação para libertar seu olhar das exigências da indústria cultural"(2016, p.24).

[20] O Solar do Unhão na Bahia e o Museu de Arte de São Paulo/MASP, o Serviço Social do Comércio/SESC e as inúmeras exposições que organizou, reunidos na exposição e catálogo "Lina Maneiras de Expor". Existe um sentido de diluição dos dispositivos de expor nos espaço, no caso de Lina Bo Bardi como afirmou Giancarlo Latorraca curador da mostra, revela-se paradoxalmente uma maior densidade material das bases, caixas e prateleiras, cuja simplificação os aproxima ainda mais dos próprios assuntos e objetos expostos. (...) Uma sábia postura da arquiteta em ocultar e jamais sobrepor o desenho elaborado para os suportes sobre o próprio conteúdo. *Ela soube marcar a presença necessária, privilegiando o discurso, jamais o meio* (Latorraca, 2014, p.17). Grifo nosso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o que me impressionava é que o público estava lá, jovens artistas e pessoas que oficialmente não faziam parte do universo artístico da época e estavam fascinadas de verdade. Essas exposições tinham um público humano real.
Walter Hopps *(1996, p.22)*

Ao refletir sobre a autoria e operações nomeadas *função-autor e fundador de discursividade*, Michel Foucault amplia um horizonte de questões que incitam ponderações sobre os procedimentos em outros meios de linguagem e comunicação. As exposições, enquanto objetos de estudo despertam recentemente atenção em revisões da história intelectual e material, em duplo sentido, narrativas e ocupação dos espaços. A exposição como dispositivo tem potencial interpretativo e serve como indutor e ativador de conteúdos transformadores e críticos para diversos públicos. O curador, entre suas múltiplas tarefas, exerce a função do autor, e ao elaborar seu texto, prezar pela sua ausência seria essencial para que a obra, ou a exposição aconteça. Para que o tema, o assunto, os artistas e o espaço expositivo possam acolher o publico e acioná-lo em inúmeras vias de percepção, aprendizado e deleite. Segundo Agamben, o que garante a vida da obra é a presença "inexpressiva" do gesto do autor, para uma exposição, o curador deveria desaparecer assim como o autor na literatura? No desenvolvimento atual da pesquisa, esta percepção esteve presente em algumas falas de curadores, como já apontado anteriormente [21], mas ainda um ponto de vista pouco debatido e problematizado perante as demandas e ações institucionais.

Além da autoria, a materialidade de uma exposição, assim como de um livro, modifica e interfere na percepção e modo de recepção do leitor, e do público. O lugar que ficou vazio torna possível a leitura, autor e leitor põem-se em jogo

[21] No texto mencionou-se a fala de Barry Bergdoll, destaco aqui ainda a posição da curadora Juliet Kinchin do departamento de A&D no MoMA, e da curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo Valéria Picolli, em entrevista recente dada à autora.

no texto, assim como espectador e objetos expositivos no espaço. O museu, o seu entorno e o conjunto das obras aliados aos suportes e elementos expográficos configuram o ambiente, a arena deste jogo. Os diálogos, jogadas, embates e rumos decorrentes destes encontros são a essência e a finalidade de todo esforço institucional. Ampliar o vazio é abrir espaço, limitar os direcionamentos, desvanecer vaidades e alargar horizontes, cumprir a função museal, entre outras, de renovar significados, educar.

O nexo e o gesto enquanto componentes da curadoria podem caminhar juntos ou não, o que se coloca enquanto problema volta-se para naturalizar a curadoria como gesto. A não existência do nexo, da pesquisa, do domínio e da materialidade decorre em fragilidade, esvazia sentido e potencialidades. Perceber a possibilidade da função discursiva da curadoria que a exposição exerce, estabelecer o diálogo crítico entre estas instâncias, valorizar o papel principal do público e do receptor, são premissas para abordagens apreciativas de qualidade. O gesto curatorial em evidência distancia-se, assim, cada vez mais de sua origem e propósito, fragiliza a pesquisa em domínio íntegro e crítico do conteúdo, não permite acesso para que se coloque em jogo público e materialidade, o espaço e o conteúdo.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. O Autor Como Gesto. In Profanações. São Paulo: Boitempo; (p.55-64), 2017.

---------. O que é um dispositivo. In: _____. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos; 2009, p. 27-51.

---------. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em: 17 ago. 2019. doi:https://doi.org/10.5007/%x.

Altshuler, Bruce. Introduction. In Dufrêne, B.; Glicenstein, J. Histoire(s). *D'Exposition Exhibitions'stories*. Paris: Hermann Éditeurs; 2016

Barthes, Roland. A morte do autor. In: O rumor da Língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Bergdoll, Barry. Curate. *Artpaper* glossary. Jan/fev. 2015. Disponivel em: https://www.artpapers.org/glossary/curate/

Carvalho AM. A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. museologia [Internet]. 28nov.2012 acesso em 15set.2019];1(2):47. Available from: http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654

Chartier, Roger. O que é um autor? Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino, Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: Edufscar; 2014.

Firmo, Adrienne de Oliveira. Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos e da recepção da arte contemporânea [tese]. São Paulo: , Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; 2017 [citado 2019-09-30]. doi:10.11606/T.16.2018.tde-27062017-144240.

Foucault, Michel. O que é um autor? Trad. Antonio Fernando Cascais. 3ª ed. [s.l.]: Vega, [s.d.]. (Passagens; v.6). ISBN 972-699-303-2

_____. *Qu'est-ce qu 'un auteur*? In: Bulletin de la societé Française de Philosophie, 63e année, n.3, julliet-septembre 1969, p.73-95

Guasch, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.

Latorraca, Giancarlo. Maneiras de expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira. 2014.

Poinsot, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In História da Arte em Exposições modos de ver e exibir no Brasil. Cavalcanti, A. Malta, M. Couto, M.F.M. et al. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

Ruggiero A, Michel L. Interview with Barry Bergdoll. Risco, Rev. Pesqui. Arquit. Urban. [Internet]. 9Jul.2018 [cited 11Sep.2019];16(1):105-14. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/147774

Wall, Jean. *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel, 1929)*. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188060/page/n19

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



O olhar de Giorgio Agamben sobre as Ninfas

El ver de Giorgio Agamben a las Ninfas

The look of Giorgio Agamben on the Ninfas

Anna Maria Rahme

Pesquisadora no Grupo Museu/Patrimônio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, Brasil.
annarahme@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p97-109

Resumo

O texto propõe uma análise do livro *Ninfas,* 2007, de Giorgio Agamben, no qual o autor se apropria da figura mítica da ninfa e recompõe a história da humanidade, pelos fantasmas e imagens, abordando os conceitos de natureza, mito, reprodução, recepção, memória, movimento, renovação, vida, tempo, signo, imaginação. A resenha crítica mantém o foco sobre os diálogos que Agamben promove com diferentes pensadores e artistas, mas fundamentalmente com o pesquisador Aby Warburg e o filósofo Walter Benjamin.

Palavras-Chave: Ninfa. Imagem. Repetição. Memória. Tempo.

Resumen

El texto propone un análisis del libro *Ninfas*, 2007, de Giorgio Agamben, en el que el autor se apropia de la figura mítica de la ninfa y recompone la historia de la humanidad, por los fantasmas y las imágenes, abordando los conceptos de naturaleza, mito, reproducción, recepción, memoria, movimiento, renovación, vida, tiempo, signo, imaginación. La crítica mantiene el enfoque en los diálogos que Agamben promueve con diferentes pensadores y artistas, pero fundamentalmente con el investigador Aby Warburg y el filósofo Walter Benjamin.

Palavras-Clave: Ninfa. Imagen. Repetición. Memoria. Tiempo.

Abstract

The text proposes an analysis of the book *Ninfas*, 2007, by Giorgio Agamben, in which the author appropriates the mythical figure of the nymphin and recomposes the history of mankind, by the ghosts and the images, addressing the concepts of nature, myth, reproduction, reception, memory, movement, renewal, life, time, sign, imagination. The critical review maintains the focus on the dialogues that Agamben promotes with different thinkers and artists, but fundamentally with the researcher Aby Warburg and the philosopher Walter Benjamin.

Keywords: Nymph. Image. Repetition. Memory. Time.

INTRODUÇÃO[1]

A história da relação ambígua entre os homens e as ninfas é a história da difícil relação entre o homem e as imagens. Giorgio Agamben (2010, p.44).

Essas palavras de Giorgio Agamben finalizam a exposição dos motivos da escolha da figura mitológica das **Ninfas**[2], fundamentalmente, focando nos estudos de Aby Warburg (1866-1929), com o intuito de comprovar a tese de que é o contato com os homens que dá vida a esses seres inanimados. O autor se dedica a recompor a história da humanidade, pelos fantasmas e imagens, e aponta a responsabilidade da imaginação na "tarefa de sua dialética recomposição" (2010, p. 53). Filósofo da atualidade, Agamben adota a atemporalidade como

[1] O texto escolhido, agora transformado em resenha, foi apresentado em Ago. 2019 dentro da atividade Seminários Regulares do Grupo Museu/Patrimônio, FAUUSP.

[2] *Ninfas* foi publicado pela primeira vez em 2007 – *Ninfe,* em italiano, língua original de Giorgio Agamben – e, portanto, três anos antes da versão aqui apontada, em espanhol. Todas as citações têm tradução livre da autora. Igualmente, é de responsabilidade da autora o uso de negritos para algumas palavras no decorrer dos parágrafos, cuja finalidade foi alertar para termos significativos no processo de análise.

procedimento, destituindo sacralidades e mitos, por atitudes que denomina "profanações"[3] e que permeiam grande parte de suas idéias.

A partir do conceito de contemporâneo, formulado por Agamben, não como um momento mas como a potência de transformação refletindo o processo da vida, pode-se perceber o engajamento, do estudo dos gestos e sua permanência, no tema da publicação ARA 7 *Horizontes extremos: desafios ou fronteiras.* No texto em questão, ele explora pesquisas teóricas e/ou iconográficas marcantes de diferentes artistas e pensadores, desde o século XIV até o século XXI. Inclui, entre outros: Giovanni Boccaccio (1313-1375), Domenico de Piacenza (1390-1470), Paracelso (1493-1541), André Jolles (1874-1946), Walter Benjamin (1892-1940), Henry Darger (1892-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Bill Viola (1951).

Para compreender o apelo da filosofia moderna às Ninfas, é preciso conhecer sua origem, os atributos e o papel desempenhado na Teogonia grega, aparecendo pela primeira vez em poemas de Hesíodo[4], por volta de 700 a.C. Para ele, essas criaturas "estão entre as divindades primordiais do cosmos e, como filhas da Terra, associadas aos estratos mais antigos da história da religião grega" (Krausz, 2007, p. 97), e os lugares onde se manifestavam eram tidos como sagrados porque "a concepção panteísta do universo via epifanias nas paisagens, no fenômeno de um mundo impregnado de essências divinas" (2007, p. 97).

Material arqueológico e literário comprova a ampla difusão e popularização do culto a essas filhas de Zeus[5], bem como sua ligação com a fertilidade, ao parto

[3] Sob o título *Profanações* (2004) Giorgio Agamben reuniu em livro, pela Editora Boitempo, temas como: Magia e Felicidade, Paródia, Desejar, O Ser Especial, O Autor como Gesto

[4] "Hesíodo é o primeiro dos poetas gregos a apresentar um relato pessoal de sua iniciação ao mundo e à arte das Musas" (Krausz, 2007, p. 95).

[5] No capítulo Iniciação do livro *As Musas,* Luís S. Krausz esclarece que para Hesíodo – um pastor que vivia no Monte Hélicon e lá, num encontro direto com as Musas, teria se tornado poeta, cantando coisas do presente, do passado e do futuro - as Ninfas se confundem com as Musas e ambas são filhas de Zeus. Essa crença é corroborada por diferentes profetas e poetas gregos, sendo emblemático o caso da *Odisseia* na qual em momentos distintos surgem oferendas feitas

e à mortalidade infantil. Poderes terríveis também são atribuídos às Ninfas, "um lado sombrio e vingativo é a contrapartida do encantamento positivo proporcionado pela sua presença" (Krausz, 2007, p. 102), sedução e loucura, esta última como um transe temporário ou permanente. Essas crenças estão na *Teogonia* de Hesíodo e fazem parte da religião popular, ligada à vida e à cultura dos camponeses, e se opõe ao panteão da "épica homérica, com suas divindades de atributos bem delimitados e específicos" (2007, p. 103).

É importante recordar que na cosmogonia arcaica as Musas são consideradas filhas de Zeus e Mnemosine – que possui poderes titânicos -, enquanto na *Teogonia,* de Hesíodo, a Memória é irmã de divindades influentes e a ela se atribui a preservação de tudo o que aconteceu ao longo do tempo (Krausz, 2007, p. 19). Os temas míticos são apresentados em forma de poesia épica, que revelam à humanidade o conhecimento de todo o passado – **reatualizado e recriado** a cada vez que é **rememorado** pelo poeta - e tornam-se a única maneira de "escapar do esquecimento e, portanto, para conquistar uma certa forma de imortalidade, que é a de existir para sempre, para além da morte, na **memória**" (2007, p. 25).

Enfoque conceitual

É, no mínimo, intrigante observar o fio condutor do qual Agamben lança mão, a partir da exposição *Passions*[6], 2003, com vídeos de Bill Viola no Getty Museum de Los Angeles, com imagens de "telas de antigos mestres" (2010, p. 10) imóveis, mas que lentamente se animavam e suscitavam no espectador simultaneamente a "impressão de familiaridade e estranhamento" (2010, p.

às Ninfas náiades, como aquela de Ulisses numa caverna junto ao porto de Fórcis ou a de Eumeu num altar em Ítaca (Idem, p. 93-109).

[6] Bill Viola conta que a série de vídeos *Passions* tem origem nos estudos realizados sobre peças da pintura medieval e a percepção dos gestos não explícitos dos atores, mas que certamente se revelam àquele fruidor mais atento. É, justamente, em busca desse momento que o artista reconstitui as cenas das obras, usando atores da atualidade, em movimentos muito lentos e filmagens em *slow motion*, que demandam maior tempo de observação e obrigam o olhar a se deter e, portanto, perceber novos gestos intermediários – que se revelam no processo – antes de visualizar a cena final.

10). Descreve a **recepção** da obra como a conversão do *musée imaginaire* em *musée cinématographique* e logo recorre a Benjamin e suas pesquisas sobre a necessidade de uma maior atenção para a fruição de uma **reprodução.** Introduz o **tempo** como dimensão da vida, descartando o movimento, ao falar da imersão nos vídeos que "não inscrevem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens" (2010, p. 11).

Ainda, tendo como foco a **relação entre o tempo e as imagens** Agamben estuda o tratado *De la arte di ballare et danzare,* escrito pelo coreógrafo e professor de dança Domenico de Piacenza em meados do século XV, no qual são enumerados seis elementos fundamentais da arte: medida, memória, agilidade, maneira, espaço e ***fantasmata*** sendo este último "absolutamente central" (2010, p. 13) por incorporar "tantas coisas que não se pode dizer" (2010, p. 14), seja por indicar presteza corporal (determinada pela medida), seja pelo apelo à memória ou o cálculo do espaço e do ar. Apregoa o "dançar por fantasmata" (2010, p. 15), "detendo-se no momento em que pareça visualizar a cabeça da Medusa" (2010, p. 15). O corpo e seu movimento não é o verdadeiro lugar do bailarino para Domenico, mas "na imagem da 'cabeça da Medusa', como pausa na imobilidade [...] de memória e de energia dinâmica. Isto significa que a essência da dança não é o **movimento**, é o **tempo**" (2010, p.15).

Apontando a probabilidade de Aby Warburg ter conhecido o tratado de Domenico, quando de seus estudos em Florença, Agamben fala da semelhança de "visão da imagem como *Pathosformel* do 'fantasmata' que condensa em uma brusca parada a energia do movimento e da memória" (2010, p. 17). *Pathosformel* (1905) é usado por Warburg no lugar de *Pathosform* (fórmula de *pathos*), "sublinhando o aspecto estereotipado e repetitivo do tema imagético com o qual o artista é mediado a todo momento para expressar a 'vida em movimento'" (2010, p. 17-8). Os gestos - expressividade do corpo - com origem nas paixões e afeições humanas ganham forma e polarizam-se invertendo significados. As soluções "são híbridas de matéria e forma, de criação e *performance,* de originalidade e repetição" (2010, p. 18) e, portanto, têm comportamento dialético.

Esses conceitos têm origem, em 1923, com as pesquisas de Warburg sobre os gestos carregados de um *pathos* da linguagem mímica nas representações da Antiguidade no Renascimento e, em especial, duas pinturas de Sandro Botticelli (1445-1510), *O nascimento de Vênus* (1486) e *A Primavera* (1482). Nelas observa um regresso das formas pela a repetição, como sintomas que manifestam um mecanismo inconsciente da memória cultural pelas sobrevivências primitivas. Tais estudos serão fundamentais para a montagem do *Atlas Minemosyne*[7]*,* um arquivo da memória constituído de 63 painéis com cerca de mil fotografias em montagem sincrônica, com o qual buscou permanências e comprovar similaridades.

Sem dúvida, tal processo de circulação das formas expressivas fundamentou as análises de Walter Benjamin para a obra "*Teses sobre o conceito de história"* (1940), que examina a função da memória social da humanidade baseado na "teoria da memória social ou coletiva". Da mesma maneira, Benjamin compõe *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) pensando positivamente na atrofia da aura[8] e na distribuição em massa[9] advinda da multiplicação do objeto de arte em tempos de reprodução técnica. Resumindo, ele escreve que "a autenticidade de uma coisa é a cifra de tudo o que desde a origem pode transmitir-se nela, de sua duração até seu testemunho histórico" (Benjamin, 1989, p.22).

---

[7] O *Atlas Mnemosyne,* exposto na entrada da Biblioteca do Instituto Warburg só foi publicado após a morte, c. 1932. Esses arquivos ficaram conhecidos por respaldarem estudos de importantes pesquisadores: E. Gombrich (dirigiu o Instituto em 1952 e publicou a biografia de Warburg); I. Panofsky (dando fundamentos para seu livro *Perspectiva como forma simbólica);* E. Cassirrer (idem para *A filosofia das formas simbólicas*).

[8] E, ainda, sobre a destituição da aura pela reprodução técnica, Benjamin diz que "pela primeira vez na história universal, a reprodutibilidade técnica, em um ritual, emancipa a obra de arte de sua existência parasitaria" (1989, p.27).

[9] Sobre o efeito da reprodutibilidade dos objetos e as massas, Walter Benjamim escreve: "A orientação da realidade às massas e destas à realidade é um processo de alcance ilimitado tanto para o pensamento quanto para a contemplação" (1989, p.25).

Antiguidade e ritualização, Modernidade e dialética

Certamente, os estudos de Warburg e a construção do seu *Atlas Mnemosyne* orientaram o olhar de Benjamin e Agamben, para a importância da **duração das imagens** na construção da história, visto que a transmissão da imagens por gerações é uma **operação de renovação**, porque coloca o passado em movimento e abre novas possibilidades. Parece ser este o foco de Agamben quando analisa o repertório de modelos e gestos - variações seriais de uma *Pathosformel* – tanto nos afrescos de Guirlandaio (1449-1494) na igreja Santa Maria Novella, como nas colagens feitas no século XX por Henry Darger (1892-1973), em Chicago.

Em relação às recorrentes e distintas imagens femininas figuradas nas obras florentinas das últimas décadas do século XV o autor se pergunta, onde está a ninfa, já que "[...] a ninfa não é a matéria à qual o artista deva conferir nova forma, nem um molde para ajustar os próprios materiais emocionais" (Agamben, 2010, p.19). Acrescenta, ainda, que dadas a incompreensível originalidade e a repetição da ninfa, trata-se de um ser cuja "forma coincide precisamente com a matéria e cuja origem é um inexplicável tornar-se aquilo que chamamos de **tempo,** que Kant definia por isto como auto contaminação" (2010, p. 19).

Sobre a coleção de peças de Darger[10] - colagens a partir de recortes e decalques, ampliados ou *in natura,* de garotas de álbuns de desenhos em quadrinhos e periódicos - Agamben fala que esta foi a maneira escolhida para compor artisticamente a *Pathosformel* com um extraordinário poder de modernidade. Aqui, a transmissão da história se dá pela restituição da vida às imagens fixadas em espectros, imagens feitas "de tempo e de memória" (2010,

[10]Quando faleceu Henry Darger, ilustrador em Chicago, Nathan Lerner – fotógrafo e *designer* novaiorquino, proprietário da casa onde Darger vivera por quarenta anos - deparou-se com um amontoado de objetos de todo tipo entre os quais encontrou um verdadeiro legado contendo quinze volumes manualmente encadernados, quase trinta mil páginas, sobre a história de sete ninfas: *In the Realms of the Unreal.* (Agamben, 2010, p.21)

p. 23), criando um processo interminável – passível de ter continuada sua construção –, calcado na proposta científica de Warburg (2010, p. 23).

E, lembrando da proximidade temporal entre as pesquisas desse cientista e o nascimento do cinema, Agamben é levado a traçar uma ligação entre **vida e movimento,** alegando o aproveitamento do "material cinético e presente na imagem – fotograma isolado, o *Pathosformel* mnético – e que está em ralação com aquilo que Warburg definia com o termo *Nacheleben,* vida póstuma (ou **sobrevivência**)" (2010, p. 25). Entenda-se, por vida póstuma, além do efeito fisiológico da persistência retiniana da imagem o efeito mnético, ou seja, "há um *Nacheleben* histórico", "que as constitui como 'dinamogramas'" (2010, p. 26). Mais que um efeito, portanto, é "uma operação, cuja execução corresponde ao sujeito histórico" (2010, p. 27) e, por meio dela o passado, que parecia estar encerrado e inacessível, se coloca em movimento

Benjamin reitera essa análise quando fala do movimento das câmeras cinematográficas: "Por sua virtude experimentamos o inconsciente ótico, semelhante ao que se passa por meio da psicanálise, nos inteiramos do inconsciente pulsional" (1989, p.48). Tais afirmações corroboram o pensamento do filósofo a respeito de que a reprodutibilidade técnica da obra de arte redunda em secularização do **valor cultual da imagem** e, consequentemente, em representar "com maior indeterminação o substrato de sua singularidade" gerando uma **emancipação** de "sua existência parasitária em um ritual" (1989, p. 26). Assim, "em vez de sua fundamentação em um ritual aparece sua fundamentação em uma *praxis* distinta, a saber na política" (1989, p. 27), respaldando sua teoria do conhecimento histórico.

Quando trabalha no livro *Passagens de Paris* (1919)*,* Walter Benjamin elabora o conceito de i**magem dialética** na qual "a verdade se apresenta historicamente como 'morte da intenção'" (Agamben, 2010, p. 29) e lhe confere "uma dignidade

comparável aos *eide* da fenomenologia[11] e às ideias de Platão" (2010, p. 29). "O movimento dialético que é captado no ato de sua suspensão" (2010, p. 29) define as imagens como a união do que foi com o agora, numa constelação saturada de tensões. Em 1935, Theodor Adorno (1903-1969) se debruça sobre tais ideias, focando especialmente sobre o "esvaziamento do significado operado nos objetos pela intenção alegórica" (2010, p. 30) que reforça as acepções subjetivas que introduzem intenções de desejo e de angustia. Críticas refutadas por Benjamin, com a defesa de que a imagem dialética é "uma oscilação não resultante entre a saudade e um novo acontecimento do sentido" e por isso mesmo ambíguo segundo Adorno (2010, p. 31).

Agamben explica que os embates acontecem devido às distintas linhas de pensamento entre eles, já que Benjamin se refere a "uma concepção da dialética cujo **mecanismo** não é lógico (como em Hegel), mas **analógico e paradigmático** (como em Platão)" (2010, p. 32), cujos termos "não são suprimidos nem constituídos em unidade, mas que se mantêm numa coexistência imóvel e carregada de tensões" (2010, p. 32). Esta "dialética em estado de tensão" tem sua origem com Aristóteles[12] e, segundo Benjamin, é "capaz de relacionar um instante do passado com o presente" na imobilização brusca do pensamento (2010, p. 33).

Memória e signo

Para abordar a questão simbólica ligada à imagem, Giorgio Agamben introduz o conceito de **esvaziamento do sentido mítico originário** no decorrer do

[11] Pelo Dicionário de Filosofia, na Fenomenologia de Husserl, a redução é um dos procedimentos centrais do método fenomenológico, significando que deve se concentrar a atenção nas coisas mesmas e não nas teorias. A *redução eidética* é o passo seguinte nesse procedimento, fazendo com que se visem as essências e não os objetos concretos. Por fim, a *redução transcendental* se dá quando a consciência engloba as essências e os objetos considerando-os como fenômenos.

[12] Em *Segundos analíticos,* Aristóteles compara o estancar do pensamento em que se produz o universal – gerado analogicamente e não por procedimento indutivo – à reconstituição da composição inicial de um exército em fuga que tenha se desorganizado após a parada repentina de um de seus membros, depois mais um e assim por diante. (Agamben, 2010, p. 32)

tempo e o fato de que "o observador não crê mais na força mágico-religiosa das imagens, mesmo assim, as mantém em suspenso entre o ícone eficaz e o signo puramente conceitual" (2010, p. 36), entre o mito e a razão. Assinala a centralidade das imagens entre dois polos opostos do ser humano, não como um ponto médio, mas como algo imóvel para um ser de passagem, algo como o "fantasmata" de Domenico, a operação do *Atlas Mnemosyne* de Warburg ou mesmo os vídeos de Viola.

O atlas, ao contrário da memória histórica, assemelha-se a uma "estação de despolarização e repolarização" (Agamben, 2010, p. 37) – 'dinamogramas desconexos' para Warburg – similar ao processo de dar vida a imagens do passado que pareciam esquecidas, mas que realmente sobreviveram suspensas e passam a ser visíveis durante o estado de sonolência e depois ao despertar. Essa dinâmica entre imagem e signo, batizada de 'movimento pendular' trata da **persistência da imagem** ausente por meio dos conteúdos.

Agamben retoma, então, o tema central das Ninfas, esmiuçando seus atributos dando voz aos escritos seminais sobre o assunto, entre eles o tratado de Paracelso *De ninphis, silphis, pigmeis et salamandris et caeteris spiritibus,* ligando cada um destes seres aos quatro elementos, a saber (seguindo a ordem do título): água, ar, terra e fogo. Entre eles, somente a ninfa se apresenta com aparência humana, porém, como os outros, não possui alma e, consequentemente, sobre essas criaturas pode-se dizer que não são nem homens nem animais e tampouco propriamente espíritos. Paracelso resume a compaixão que nutre por elas procurando defini-las como "seres humanos que, sem dúvida, morrem como os animais, caminham como os espíritos e comem e bebem como os homens" (2010, p. 41). Igualmente, descreve os fatores da similaridade com os humanos, tanto no caráter como na organização e modo de vida, fazendo questão de assinalar que "fazem uso da razão e governam suas comunidades com justiça e prudência" (2010, p. 42).

Uma distinção marcante das ninfas para as outras criaturas elementares reside no fato de que "podem receber uma alma, caso se unam sexualmente a um

homem e com ele engendram um filho" (Agamben, 2010, p. 42) tradição que conduz a outra mais antiga, sobre a ligação indissolúvel delas com o signo de Vènus e do amor. No entanto, o responsável por associar a ninfa ao amor foi Giovanni Boccaccio, poeta e crítico literário italiano, quando fez desses seres a figura central de suas prosas e poesias amorosas e, mais ainda, quando compôs a *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341). Pode-se dizer que Boccaccio é precursor do humanismo renascentista quando introduz o problema moderno da relação entre a vida e a poesia. Por outro lado, coube também a Boccaccio opor as mulheres às Musas na célebre frase "é verdade que todas são mulheres, mas não mijam" (2010, p. 47), definindo a ninfa como

> [...] a dimensão poética na qual as imagens haveriam de coincidir com as mulheres reais, a 'ninfa florentina' está em vias de dividir-se entre suas polaridades, de um lado demasiado viva e animada, sem que o poeta alcance e lhe confira uma vida unitária. (Agamben, 2010, p.47)

Persiste, porém, a **imaginação**, o "princípio definidor da espécie humana" (Agamben, 2010, p. 49) descoberto pela filosofia medieval, que se posiciona no "limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, a sensação e o pensamento" (2010, p. 49), já a literatura moderna nasce da cisão dessa *imago* medieval, rompendo com a conjunção assegurada pela poesia amorosa, entre o mundo sensível e o racional (Idem). Warburg, na construção do atlas recorre às imagens da humanidade ocidental, quando a ninfa "assume a ambígua herança da imagem, mas a desloca para um plano histórico e coletivo" (2010, p. 50). Neste ponto suas idéias coincidem com o princípio benjaminiano de que existe vida naquilo que é história e, embora, habitualmente atribuamos vida apenas ao corpo biológico, ninfal "é uma vida puramente histórica" (2010, p. 51). Alinhavando tais conceitos, Agamben escreve:

> A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que acontece a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua dialética recomposição. (2010, p. 53)

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

Agamben, Giorgio. Ninfas. Tradução Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Espanha: Imprenta Kadmos; 2010.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos,* 3v. Análises Jesus Aguirre. Vol.1. Buenos Aires, Argentina: Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara S.A. de Ediciones; 1989.

Krausz, Luis S. As Musas: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: EDUSP; 2007.

Fontes eletrônicas e sites

Aby Warburg e os arquivos da memória. Acesso em 12/08/1019. Disponível em: http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/.

Bill Viola at Work: Making the Passions Videos. Acesso em 22/08/1019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4.

Dicionário de filosofia. Acesso em 12/08/1019. Disponível em: https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/redu%C3%A7%C3%A3o-eid%C3%A9tica.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos

Arte urbano en museos universitarios de arte contemporáneo en América Latina

Urban art in university museums of contemporary art in Latin America

Fabiane Schafranski Carneiro

PGEHA-USP, São Paulo, Brasil. fabiane.carneiro@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p111-133

Resumo[1]

Este artigo trata de exposições de arte urbana, concebida por artistas latino-americanos, em museus de arte contemporânea de universidades públicas da América Latina. Consiste na valorização da produção e circulação desta arte, a partir das abordagens de Brian O'Doherty e Ignacio Szmulewicz. Adota como estudos de caso quatro exposições e discute caminhos para estas práticas artísticas.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea. Arte Urbana. Instalações. América Latina. Musealização.

Resumen

Este artículo trata sobre exposiciones de arte urbano, concebido por artistas latinoamericanos, en museos de arte contemporáneo de universidades públicas de América Latina. Consiste en valorar la producción y circulación de este arte, basado en los enfoques de Brian O´Doherty e Ignacio Szmulewicz. Adopta como estudios de caso cuatro exposiciones y discute alternativas a estas prácticas artísticas.

Palavras-Clave: Arte Contemporaneo. Arte urbano. Instalaciones. América Latina. Musealización.

Abstract

This article deals with exhibitions of urban art, conceived by Latin American artists, in contemporary art museums of public universities in Latin America. It consists in valuing the production and circulation of this art, based on the approaches of Brian O´Doherty and Ignacio Szmulewicz. It adopts as case studies four exhibitions and discusses alternatives to these artistic practices.

Keywords: Contemporary art. Urban art. Installations. Latin America. Musealization.

[1] Este artigo é uma adaptação de trabalho acadêmico elaborado para a disciplina "EHA5727 - Espaços da Arte: História das Exposições e Arquitetura de Museus", cursada em 2019. Está relacionado à pesquisa de mestrado desenvolvida no PGEHA - USP - Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte -, orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

INTRODUÇÃO

A condição contemporânea - de aceleração, efemeridade, fluidez e instabilidade - tem sido acompanhada de transformações urbanas e culturais. Neste contexto, cidade e cultura são integradas à lógica da globalização e pressionadas pela lógica da produção e do capital, ao mesmo tempo em que manifestações locais e identitárias são reelaboradas e a esfera do museu passa por significativas mudanças na tentativa de responder às questões presentes no campo da arte e fora dele. Em meio a esta situação, a reflexão sobre os desafios de uma aproximação da arte urbana - pública - ao espaço museológico, entendida como contraditória e improvável por conta das fronteiras estabelecidas, se faz importante.

Nas últimas décadas, a cidade e os modos de vida urbanos têm sido objeto de discussão e vêm adquirindo importância em diferentes campos da ciência, da política e da arte. Como consequência, o interesse pela arte urbana - sempre atenta aos problemas urbanos, arquitetônicos e sociais que afligem os habitantes das cidades - tem sido reavivado e a torna um importante segmento da arte contemporânea. A relação arte e cidade que ela opera é explorada em ações e intervenções localizadas especialmente em espaços públicos, mas

recentemente também em uma produção artística que tomou a cidade como objeto e se deslocou para o espaço museológico. Ignacio Szmulewicz (2012) ratifica esse movimento ao afirmar que, a arte pública[2] - urbana - avançou em direção ao museu, com a exibição de registros dos seus processos. O autor discorre também sobre a transformação do museu ao abrir-se para atividades subversivas e de vanguarda, como para formas artísticas menos ortodoxas. E sugere que as dualidades, externas e internas, sejam discutidas. Nesse sentido, o arquiteto e pesquisador David Sperling (2005) considera que, embora o museu busque se abrir para exposição de práticas artísticas da contemporaneidade, intenta se manter como espaço privilegiado de legitimação da arte e de intermediação dela com o público, mesmo daquela que lhe confronta. Em relação a esse debate, o crítico de arte e filósofo Arthur Danto (2006) entende o museu como um campo disponível para constantes reorganizações, mas pontua que para ele se envolver com a arte contemporânea teria de abdicar de boa parte da estrutura e da teoria que o definem.

Segundo os estatutos do International Council of Museums - ICOM - de 2007:

> Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, preserva, pesquisa, transmite e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para a educação, o estudo e o deleite. (ICOM, 2019)

Esta definição tem sido debatida pois, segundo o próprio conselho, parece não refletir os desafios e as múltiplas visões e responsabilidades que recaem sobre o museu após os ajustes e transformações por que passaram seus propósitos, políticas e práticas nas últimas décadas (ICOM, 2019). Em setembro deste ano, em debate na Assembleia Geral Extraordinária da Conferência do ICOM em Kyoto, seus membros decidiram adiar a votação da nova definição de museu, que estava prevista para este encontro.

[2] Szmulewicz (2012) entende a arte pública como aquela que tem como principal área de atuação a cidade; como principais temas a cidade, o espaço público e a urbanização; que exige um tipo de participação diferente do esperado pelo museu ou galeria, em que o espectador desempenha um papel artístico e político; e por fim, que critica o monumento, como forma autoritária, onipresente e mimética de inscrever a arte na cidade.

Neste âmbito de mudanças, o estudo sobre os museus universitários - em particular os de arte - e a produção que acolhe, pode ser de suma importância pela ênfase dada às atividades de pesquisa e seu potencial em gerar conhecimento. Adriana Mortara Almeida (2001) indica que, dentre a centena de museus universitários brasileiros, menos de duas dezenas são de arte e aproximadamente um quarto destes se dedica à arte contemporânea. Aponta que estes, diferentemente dos museus de ciências biológicas, exatas ou humanas, geralmente não têm suas coleções geradas pela pesquisa dentro das universidades e sim por doações. Mas que, idealmente, na universidade, um museu de arte contemporânea poderia ser um importante polo de discussão dos percursos da arte do presente e do passado recente – e, portanto, abarcar as diversas correntes desta arte - de forma autônoma às pressões externas do mercado e crítica de arte, ainda que pudesse sofrer pressões internas. Estes museus têm na pesquisa o seu grande lastro, além de manter atividades de ensino e extensão (cursos, exposições, atividades culturais e educativas) e de apresentar a possibilidade de abranger e atingir públicos diversos - do especializado, ao universitário, ao escolar e espontâneo. Sem esquecer das dificuldades pelas quais estas instituições públicas têm passado, da carência de recursos financeiros à de uma política cultural efetiva, o museu de arte universitário seria capaz de estabelecer um importante diálogo entre universidade, a sociedade e a cidade.

Outra questão importante, apontada por Motta (2009) ao se debruçar sobre museus públicos brasileiros que utilizam a nomenclatura Museu de Arte Contemporânea - MAC, é a de que eles não poderiam seguir alheios à sua condição urbana. Ela defende que eles seriam capazes de tirar partido de sua inserção no tecido urbano em busca de uma comunicação eficaz com um público amplo e diverso. Freire (1997) reafirma a condição urbana do museu e a participação dele na cultura urbana, por meio de sua inscrição na paisagem da cidade.

O museu, portanto, em meio a suas atuais acomodações abre fendas que podem permitir uma verdadeira aproximação com a arte urbana em uma via

dupla, tanto da cidade para o museu quanto do museu para a cidade, como defende Ulpiano Meneses ao discutir museus e cidades (Santos; Kessel; Guimaraens, 2004). Os questionamentos e atitudes que a arte urbana desde sempre apresentou, podem ser capazes de desarmar e desafiar a acomodação de hábitos consagrados. Uma aproximação cuidadosa desta arte com o museu pode gerar transformações nas relações de poder e dessacralizar as forças de contenção e sustentação das fronteiras das tradições. Essa situação no âmbito da América Latina ganha outra complexidade, sendo de extrema importância para a discussão e valorização da cultura contemporânea latino-americana e para a aposta em reflexões e colaborações que podem auxiliar nas transformações construídas cotidianamente. A partir destes apontamentos, torna-se essencial a análise de instituições e práticas que abarquem a arte contemporânea urbana. Bem como, as reflexões sobre a produção artística que se aproxima do museu, as transformações a que está sujeita e que provoca neste. Isto para fomentar novas formas de relação entre eles.

DENTRO E FORA DO CUBO BRANCO[3]

A reflexão sobre a estrutura e a teoria que definem o museu tradicional é feita de forma assertiva por O'Doherty (2002) que, além de crítico de arte, é artista. Ele indica a tendência do museu a "cubo branco", entendido como espaço de natureza rigorosa e quase religiosa, que provoca a condição humana de quem o adentra e aceita seus princípios. Um compartimento com passagem para o atemporal, onde o mundo exterior - a cidade e seus rumores - não deve entrar, mas deve existir para o legitimar. Um recinto sem sombras, branco, limpo e artificial, dedicado à tecnologia da estética. Onde esta é transformada numa espécie de elitismo social, espaço exclusivo, presunção social, financeira e intelectual. Um espaço onde a obra de arte é individualizada e se destaca

[3] Segundo O'Doherty, o cubo branco não é apenas um espaço físico, mas também um construto histórico e, além do mais, ideológico, que não é separável das obras de arte mostradas nele. Ele enfatiza as qualidades formais das peças, mas precisamente porque tenta se retirar, também domina as obras.

como algo em si, como produto ou joia. O cubo branco preservou a viabilidade da arte, mas a tornou difícil, quase incompreensível para os não iniciados.

Nesse espaço rígido e supostamente imutável, olhos e mentes são bem-vindos, enquanto os corpos não o são. Conforme o autor, nessa eternidade artificial, o que resta do visitante é o Olho e o Espectador. O primeiro representa a capacidade desprovida do corpo ligada aos meios visuais formais, enquanto o segundo sem ação, num primeiro momento, passa a enfrentar a incursão do espaço real com a tridimensionalidade. Posteriormente o processo suprime o Olho, em favor da mente, e o Espectador, por meio de sua identificação com o corpo do artista e representação nesse corpo das vicissitudes da arte e do processo. Apesar destas mudanças, O'Doherty (2002) afirma que a condição do cubo branco ainda é reforçada por elementos como a foto da exposição, asséptica, sem pessoas, onde o Olho é único habitante.

Segundo Brian O'Doherty (2002), o cubo branco é a única grande convenção pela qual se divulga arte. O que o mantém inabalável seria a falta de alternativas que, no seu entendimento, não podem vir desse recinto. As alternativas fracassaram, mas algumas de suas intuições e lições permanecem, embora haja um interesse constante de sufocá-las ou de atenuar seu conteúdo mediante assimilação. O autor diz ser imprescindível que todo artista conheça o teor desse contexto e o que ele provoca em sua obra.

Ignacio Szmulewicz (2012) também reflete sobre a inserção da arte no museu, em especial a arte contemporânea relacionada ao urbano. Propõe o estabelecimento de uma relação entre arte e cidade que permita o aprofundamento tanto em ações urbanas e intervenções localizadas no espaço público, como a produção artística que tomou a cidade como um tema, mas que não tem sua distribuição e recepção necessariamente feita só na esfera pública. Lembra que, embora a arte pública seja muitas vezes colocada de forma excludente em relação ao museu, seu desenvolvimento a levou a um constante ir e vir para com ele, principalmente a partir da fotografia como documento, testemunho ou registro da ação realizada fora dele.

Nesse ínterim, Ignacio Szmulewicz (2012) afirma que o *site-specific*[4] se tornou crucial para a questão do espaço e a consciência do cubo branco, a partir da ênfase na percepção, no percurso e na experiência com a obra. Em relação à percepção, o questionamento do papel do visitante, como aquele que percebe de maneira passiva, ocular e distanciada o objeto de contemplação, foi radicalmente modificado. Além disso, a atenção do *site-specific* ao contexto, supõe uma leitura, interpretação e análise mais apurada do público do que aquela centrada no mero aparato visual. Outros debates foram conduzidos, como a crítica da mercantilização da obra de arte e a valorização do processo da obra. Assim, todas as atividades que complementavam a organização e criação do trabalho - registros, documentos, anotações e planos relacionados ao contexto ou local – foram se tornando essenciais, sendo também consideradas obras de arte. O autor afirma que, atualmente, a especificidade do lugar no *site-specific* está também associada às características sociais, políticas e de identidade que definem o local de trabalho. Alerta para o fato de que sua atual produção, nas mãos de interesses econômicos ou estatais, pode incorrer no artista como especialista em dar sentido à cidade contemporânea e em construir experiências, tendendo ao espetacular e à perda do potencial reflexivo e subversivo da arte.

Por fim, Ignacio Szmulewicz (2012) defende que a arte pública deve tomar conhecimento das complexidades atuais que regulam os circuitos artísticos, superar sua condição anti-institucional e se permitir receber contribuições de obras localizadas em espaços museais. Sustenta que esta arte deve ser capaz de articular as operações de deslocamento com operações de posicionamento, isto é, ações que tornem a arte pública um trabalho relevante no cenário artístico. Isto pode acarretar em proposição de linhas curatoriais, melhores vínculos com as comunidades a intervir e organização de lógicas de trabalho coletivo.

[4] O *site-specific* se considera uma operação artística mais que um movimento ou uma tendência, já que alguns dos artistas têm sido relacionados com outros movimentos (como a performance, o *minimal* e a *land art*), sem encaixar-se em nenhum deles. Sobretudo, o *site-specific* se concebe como uma perspectiva de trabalho, uma aproximação à análise e a relação entre obra e localização, em alguns casos, e, em outros, a obra como emergência a partir do lugar. (Szmulewicz, 2012)

OS OBJETOS DE ESTUDO

O estudo de exposições de arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos é importante para o entendimento de como esta arte tem sido exposta nesses locais e quais são as práticas utilizadas pelas instituições e artistas. Estas questões, posteriormente, poderão basear novos processos e práticas curatoriais, adequadas a arte em pauta. A presente pesquisa está em seu estágio preliminar, iniciando o mapeamento do objeto proposto. Este foi feito a partir da leitura de livros, teses, artigos, catálogos e busca em *sites*. Com base nesse mapeamento inicial, elegeu-se quatro exposições em três espaços museológicos distintos e com propostas curatoriais diversas.

O primeiro objeto de estudo é *Housing in Amplitude*, exposição colaborativa do artista chileno Sebastián Preece e do alemão Olaf Holzapfel, que ocorreu no *Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes Universidad de Chile* - MAC Parque Forestal - em Santiago de Chile, de 28 de março a 15 de junho de 2014. Neste ano, a programação do Museu, chamada *Arte, territorio y paisaje* foi orientada para trabalhos *site-specific* , obras em processo[5] e oficinas (MAC, 2019) que buscavam novas formas de interação entre visitante e museu.

A exposição em questão, resultado de uma residência realizada em 2013 e 2014 nos arredores de Aysén no extremo sul do Chile, propunha uma reflexão sobre o habitar humano, o modo como um espaço, uma casa ou refúgio é determinado. *Housing in Amplitude* ocupava uma sala do museu e era composta por construções, objetos coletados, instalações e registros, como documentação e gravação de vídeos para dar conta do processo de criação, bem como do contexto original destas obras. Além da exposição, foram lançados catálogo e *site*. Estes, trilíngues (espanhol, alemão e inglês), contêm textos, arquivos, fotos do processo da residência e da exposição. O *site* também conta com vídeos do processo.

[5] Entende-se como o trabalho que é gerado em um período em que o público é testemunha. O relevante é valorizar mais o processo construtivo do trabalho do que o produto final.



Figura 1: Housing in Amplitude, vista de estrutura de uma casa construída en Cerro Castillo, Aysén, Chile (Sebastián Preece e Olaf Holzapfel). Fonte: Sebastián Preece. (site MAC, reproduzida sob permissão).

A pesquisa feita pelos artistas, a partir de estruturas habitáveis, ferramentas e elementos da Patagônia, resultou na construção de instalações temporárias *site-specific*, que podem ser montadas e desmontadas. Estas foram reorganizadas no museu por Sebastián Preece. Eram portões, cercas, a estrutura de uma moradia típica da região, além de vídeos que mostravam o trabalho feito nas serrarias locais e os relatos de um morador sobre as tensões do território sulista em termos políticos, culturais e linguísticos. A exposição resultou de interesses particulares dos artistas que, em diálogo, acomodaram suas visões para a construção conjunta.

A montagem da exposição, segundo Sebastián Preece (Holzapfel; Preece, 2014) não seguiu planos sobre o que seria instalado no espaço de exibição. Tratou-se de um processo, uma descoberta a partir desse novo lugar, um trabalho de desconstrução e construção onde a transformação de dinâmicas e mudanças de perspectiva criaram outras relações de tempo e espaço. Para ele, interessado no ciclo de vida do espaço arquitetônico e sua influência sobre o indivíduo que o habita, o visitante também vivencia esse decurso a partir da

interação com as peças, da exploração do espaço e interpretação dos traços e memória presentes no material.



Figura 2: Housing in Amplitude, vista da exposição no MAC Parque Forestal (Sebastián Preece e Olaf Holzapfel). Fonte: Sebastián Preece. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

As estruturas trazidas e organizadas em proximidade umas das outras e em contiguidade com espaço museal, quase o parasitando, propuseram um enfrentamento e uma possibilidade de comparação entre estes diferentes sistemas construtivos e culturais. A justaposição da precariedade da sua materialidade à solidez e monumentalidade neoclássica do MAC, transformou o espaço do museu em uma zona de contato entre o exterior e o interior e permitiu a humanização da arquitetura. A iluminação proposta acentuou a presença das estruturas, por meio das sombras projetadas sobre as paredes brancas. As sombras, as estruturas e os padrões dispostos sobre as superfícies frias do MAC, as tiraram de sua condição aurática, perturbando-as. Também, as estruturas desmontáveis e remontáveis permitiram a aproximação com a dinâmica da vida contemporânea, em sua condição nômade de habitabilidade.

A segunda exposição em estudo, *Uso y Abuso* do artista chileno Patrick Steeger, ocorreu no mesmo período e museu anteriormente citados. Reuniu experiências do artista baseadas na observação de processos industriais da madeira e na sua pós-produção em trabalhos de oficina, projeto em colaboração com a Celulosa Arauco. Nestas experiências, Steeger trabalhou o material até o limite de suas possibilidades e propôs instalações em diversas escalas, assim como novas formas e usos da madeira, por meio de diferentes modos de manuseá-la e mediante a aplicação de vários sistemas construtivos.



Figura 3: Proyecto Oval, vista de instalação em espaço público de Tranque Los Aromos, Limache, Chile. Fonte: Patrick Steeger. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

A exposição ocupou distintos espaços do museu - o hall central e cinco salas. Constava de obras em diferentes formatos: molduras, maquetes, objetos, esculturas, grandes instalações e registros em foto e vídeo. Estes tratavam do processo de pesquisa, criação, construção e sua relação com as obras expostas, como do Projeto Trapananda, na região de Aysén, onde o artista fez uma travessia com a peça construída. Os registros revelavam, além do processo, elementos do local, sua história e estabeleciam um diálogo entre o tempo - passado e presente - e o espaço - exterior e interior do museu. Durante a montagem da exposição, o artista realizou uma oficina de três semanas com estudantes universitários de arquitetura e design industrial, da Universidade de Valparaíso, para construir, dentro do museu, o "*Experimento*

HV1". A obra explorava as possibilidades estruturais em relação ao peso e ampliava a experiência perceptiva do visitante quando este adentrava a estrutura e experimentava a imersão e a oscilação desta.



Figura 4: Experimento HV1, vista da instalação construída no interior do MAC Parque Forestal. Fonte: Patrick Steeger. (catálogo MAC, reproduzida sob permissão).

O título *Uso y Abuso* buscava discutir o uso e abuso dos lugares, materiais e agentes de colaboração em seus projetos - o museu, a empresa, os estudantes, o espaço público, o visitante. E também explorar diversos conceitos de espacialidade e habitabilidade, que sugeriam outros modos de ver e perceber os objetos. A exposição, presente em diversos espaços do museu, permitiu distintos momentos em relação ao trabalho. No hall central, estavam obras em grande escala, que convidavam o espectador a percorrê-las. Também havia uma obra em processo, uma série de molduras em miniatura dispostas sobre o piso como o plano de uma cidade e caixas com peças, que permitiam ao visitante continuar a construção da instalação. Ao fundo, uma torre carbonizada monitorava a instalação a partir da altura, discutindo os dispositivos de controle social e territorial. Junto da parede branca, estava uma escultura de madeira suspensa, com linhas esbeltas, contínuas e espiraladas. A iluminação proposta criava um encadeamento entre as sombras da escultura projetadas nas paredes e ela mesma. Durante a montagem da exposição essa peça foi instalada na praça pública em frente ao museu e o

registro fotográfico desta situação foi exposto em uma sala. Nesta havia um arquivo fotográfico de pesquisas técnicas e materiais realizadas para a construção das obras expostas, muitas delas em espaço público, a fim de recuperar o processo reflexivo. Apesar das fotografias remeterem ao espaço público, a exposição não fez uso deste e a praça em frente ao museu foi utilizada somente durante o evento já citado. Repleta de bancos, caminhos e arborização, frequentada por pessoas que passam, permanecem nos bancos ou se acomodam em seus gramados, conta com uma estátua do artista colombiano Fernando Botero. A praça e o Palácio de Belas Artes, cuja ala oeste é ocupada pelo *MAC Parque Forestal*, estão situados em uma quadra sem cercamentos, amplamente acessível e conectada ao entorno, onde a escadaria do edifício neoclássico é o único elemento que separa o espaço público do acesso ao museu.

Uso y Abuso foi um projeto de processos, onde se destacava a diversidade de formas e práticas e a problemática da captura de luz, das configurações de horizontalidade e verticalidade, dos padrões geométricos, dos limites estruturais, da inversão do espaço, da mudança de escala, da habitabilidade, das relações do objeto com a paisagem e das percepções e experimentações espaciais. Propostas relacionadas ao corpo, à memória e à experiência. O MAC preparou um material educativo, que tratava tanto de questões relacionadas à linguagem artística presente na exposição – *site-specific*, instalação, espaço – e a outros procedimentos, como obra em processo e oficinas; como às transformações da escultura do moderno ao contemporâneo, relacionando-a com outros artistas e exposições simultâneas de obras da Coleção do MAC. *Uso y Abuso* participou de um programa do museu chamado *Diálogos a través de la ventana*[6] – visitas guiadas a distância. O material proporcionava outras camadas de aproximação à exposição.

[6] Por meio de visitas guiadas realizadas por vídeo conferência e *streaming web*, o projeto potencializa a descentralização ao facilitar o acesso e a interação entre estudantes de diversas regiões e o museu. Também, é uma contribuição fundamental ao desenvolvimento de material educativo descarregável por professores e estudantes, para complementar o currículo nacional de educação artística.

O terceiro objeto de estudo é *Los Carpinteros*, primeira exposição individual do coletivo cubano no México, que ocorreu de 17 de março a 4 de setembro de 2016, no *Museo Universitario Arte Contemporáneo* - MUAC, da *Universidad Nacional Autónoma de México* - UNAM, na Cidade do México. Foi organizada e produzida pelo *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey* - MARCO, onde foi exibida inicialmente. A mostra ocupava três salas do museu e o pátio externo e contava com objetos, esculturas, aquarelas, vídeos e instalações. Abrangia trabalhos de 2006 em diante, mas revelava a trajetória de Marco Castillo e Dagoberto Rodríguez que, a partir da materialidade cotidiana, intervêm nos relatos de regimes de poder. Com humor, simbologia e sofisticação técnica evocam problemáticas sociais inerentes aos contextos latino-americanos. A curadoria de Gonzalo Ortega buscou equilibrar instalações de grande escala com outros aspectos da prática, como ações em espaços públicos e aquarelas.

As obras *Clavos torcidos* e *Catedral CR-Y2* ocupavam o pátio externo. Este, fica próximo à avenida, ao ponto de ônibus e à praça que serve de entrada para o Centro Cultural da Cidade Universitária, onde o MUAC está inserido. Apesar do pátio poder ser visto a partir destes locais, não é acessado pelo espaço público, mas pelo interior do museu. Um guarda-corpo translúcido e um vazio - entre o pátio, a avenida e a praça - são os elementos de separação física entre o primeiro e os demais. A exposição não propôs nenhuma obra na imensa praça seca, que conta com um espelho d'água, uma escultura do artista mexicano Rufino Tamayo e com bancos em duas de suas faces.

Outra obra exposta era *Tomates*, uma grande instalação que ocupava uma das salas expositivas e tomava parte da parede branca da entrada e sua porta de vidro e metal, bem como a parede adjacente, com machas avermelhadas de tomates atirados pelos artistas. Esculturas hiper-realistas de tomates em porcelana na parede complementavam a obra. Nesse espaço ainda ficava *Sala de lectura*, uma enorme instalação em formato de estrela com estantes de madeira. A construção circular fazia menção a dispositivos de poder, como panóptico, e estabelecia uma relação entre conhecimento e poder. Ao

percorrer a estrutura, o visitante se via imerso em outra temporalidade e espacialidade. As obras de *Los Carpinteros* tendem à arquitetura. Eles têm várias obras em escala arquitetural, já exibidas em áreas externas de museus. (Los Carpinteros, [2017?])



Figura 5: Vista de instalação da exposição Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez). Fonte: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC/UNAM. (site do MUAC/UNAM - Fotografia Oliver Santana -, reproduzida sob permissão).

Outra sala expositiva, ampla, com as paredes e teto brancos, luz difusa e piso cinza, contava com aquarelas, uma peça em latão banhado a ouro e uma escultura de tecido e metal. As aquarelas, em várias dimensões, eram emolduradas em madeira clara e dispostas em duas das paredes. Suas legendas eram dispostas em grupo de três ou quatro ao lado do conjunto de obras. As aquarelas, segundo *Los Carpinteros*, são essenciais para o caráter colaborativo e de diálogo deles antes da produção de um projeto, ao mesmo tempo que são obras. Em outra parede estava a obra *Oro en la pared*, destacada com um facho de luz. Por fim, duzentos ternos pretos, com uma estrela perfurada no centro, pendiam de uma barra de metal de dezessete metros de comprimento. Em formato de estrela também, *Movimiento de liberación nacional*, objetos em metal e plástico semelhantes a churrasqueiras

a gás. Outra sala, com paredes pintadas de preto, contava somente com a luz emitida pelas obras, o que a tornava um ambiente imersivo. *Candela* ocupava boa parte da sala, composta por silhuetas de chamas iluminadas por luzes LED vermelhas. Em outro extremo da sala estava *Faro tumbado*, um farol instalado no chão, cuja luz girava e projetava as sombras de sua estrutura no piso e teto. Por fim, um vídeo, *Conga irreversible*, documentava uma ação em uma via pública de La Habana durante a Bienal de 2012.

Um catálogo bilíngue (espanhol e inglês), de sessenta e quatro páginas, conta com textos e uma conversa com o coletivo sobre suas obras, poética e dinâmica do trabalho. A publicação, disponível digital e gratuitamente, traz fotos, de autoria dos artistas, de grande parte das obras expostas. Todas enfatizam a própria obra, sem presença de público, com exceção da obra *Conga irreversible*. O site do museu (MUAC, 2019) informa sobre a exposição por meio de textos e fotos das obras sem pessoas. Em contraponto, o vídeo publicado no canal do MUAC no *Youtube* trata de detalhes das obras e também das instalações e espaços imersivos, mas estes a partir do olhar de uma menina que interage com as obras.

A quarta e última exposição em estudo é “Caos”, instalação do artista brasileiro Eduardo Srur exibida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) de 20 de agosto a 10 de dezembro de 2018. A obra em questão consistia em dois blocos compostos pelo acúmulo de quatro mil carrinhos de brinquedo de plástico coloridos, com quatro metros de altura e seis metros e quarenta centímetros de comprimento, que criavam uma passagem estreita entre eles. Foi exposta no amplo espaço de entrada do MAC, com pé direito alto e colunas monumentais.

Questões como a ausência de mobilidade urbana da cidade e a política de transporte público que privilegia o automóvel, apontadas pela obra, eram reforçadas pelo barulho e o congestionamento contínuo da avenida. Apesar de crítica, a peça era lúdica e contemplativa por conta do colorido dos carrinhos. Essa é uma característica das obras de Srur, que busca o equilíbrio entre a

crítica, a reflexão e o bom humor e a ludicidade nas intervenções urbanas que faz em espaços públicos a fim de tratar de questões ambientais e do cotidiano nas metrópoles.



Figura 6: Vista da instalação Caos, de Eduardo Srur, no MAC - USP.
Fonte: Eduardo Srur (site do MAC – USP, reproduzida sob permissão).

O artista disse (EDUARDO, 2019) que "Caos" "convidava o público a entrar em um corredor de passagem da cidade para a arte e da arte para a cidade". Embora instalada em um espaço de transição entre o dentro e fora da edificação, sua relação com o espaço público era pequena. O edifício neste ponto é recuado e está acima da avenida, sendo pouco visível a partir dela. O gradil que circunda o museu, mesmo que permeável visualmente, também atua como um elemento de separação física entre museu e cidade. Assim, a passagem pelo corredor criado pela obra era evidenciada para quem chegava ao museu de carro e para quem saía da edificação.

Após o período de exposição a instalação foi reconfigurada em um grande tapete de carrinhos sobre o piso. Em 11 de dezembro de 2018, a obra foi ativada por meio da retirada das peças pelos visitantes. Ao longo de um dia, os carrinhos foram sendo retirados, mudando de configuração da obra a cada

novo carrinho que era levado. Essa ação, registrada em vídeo do alto da fachada da entrada do museu, captou a intensa interação das pessoas com a obra. O cotidiano se fazia presente, principalmente pelo sol do fim da tarde que invadia o espaço. Mesmo não instalada no espaço público, a visitação não se restringiu ao público já habituado ao museu. Pela ampla divulgação em reportagens na TV, imprensa e *sites*, muitas pessoas que não conheciam o museu vieram ativar a obra e acabaram por conhecer o museu. Parte dos carrinhos que compunham a obra "Caos" foram doados às crianças moradoras da Ocupação Favela da Onça, na região da Vila Brasilândia, norte da cidade de São Paulo, em uma proposta de maior alcance da ativação da obra.

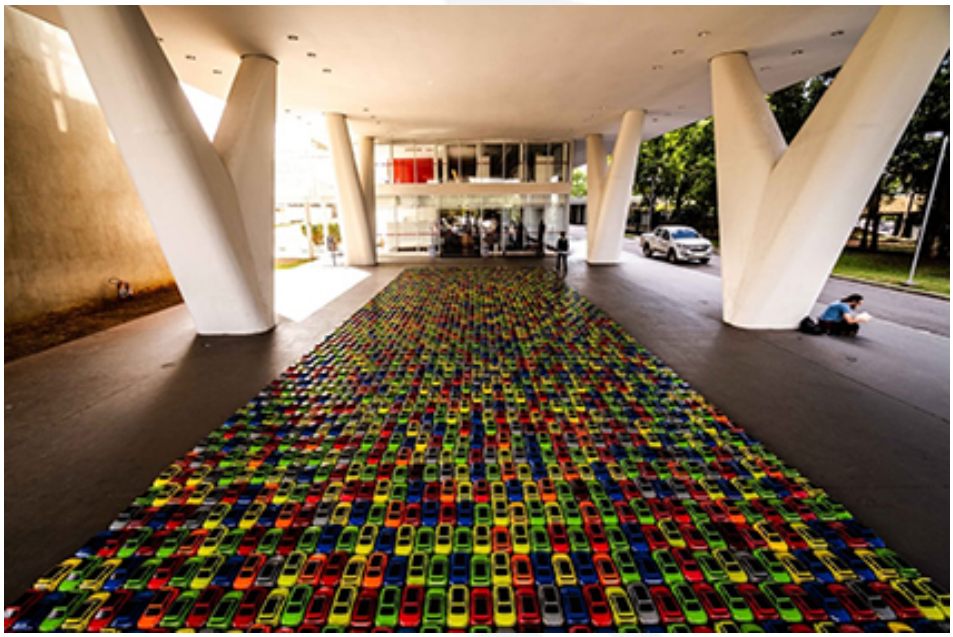


Figura 7: Vista da instalação Caos, de Eduardo Srur, no MAC - USP.
Fonte: Eduardo Srur (site do artista, reproduzida sob permissão).

Quanto aos registros da exposição, museu e artista fizeram registros diferentes. O site do MAC-USP traz foto que enfatiza a obra em si, sem público e com pouca informação sobre o espaço onde está inserida. Enquanto o folder, elaborado pelo museu, traz fotos de detalhes da obra e uma parcial desta em relação a uma mulher que a observa. O site de Srur apresenta registros em vídeo e fotografia sempre com a presença de muitas pessoas, entre adultos e

crianças. O artista, que conta com ampla repercussão e visibilidade para suas ações, expõe o potencial midiático e comunicacional da arte urbana ao mesmo tempo que revela uma situação ambígua do contato da cultura, do poder hegemônico, da mídia e do consumo com essa linguagem originalmente marginal e subversiva.

CONCLUSÃO

Este artigo visa colaborar com o entendimento da inserção da arte contemporânea, sobretudo a arte urbana em museus universitários de arte contemporânea latino-americanos, e auxiliar na discussão e criação de novos processos museais. As quatro exposições em estudo propuseram, cada uma a sua maneira, diferentes estratégias para que seu conteúdo não fosse atenuado pela tendência asséptica e atemporal do espaço museal. Seja pelo contexto e temas trazido por elas - urbano, identitário, latino-americano, arquitetônico –, pela ênfase na percepção, no percurso e na experiência com a obra – a habitabilidade convocando o visitante a uma postura ativa, corporal e próxima – ou pela valorização do processo da obra em contraponto à obra autônoma, na maioria dos exemplos. A diversidade de formatos propostos - maquetes, objetos, construções, grandes instalações e registros em foto e vídeo – aponta para as muitas possibilidades da arte urbana, sendo que as instalações se mostram bastante importantes na relação com o público. A maneira de dispor as peças, a relação com a arquitetura e o local onde estavam expostas também foi crucial para amenizar a sublimação ao edifício do museu e humaniza-lo. Assim, obras dispostas em relação às outras; em embate com o edifício; como interferências na parede branca por meio de sombras, luzes ou ação dos artistas; expostas em lugares de passagem ou externas e próximas ao cotidiano da cidade - situação tímida frente ao que poderia ser proposto em espaços externos e públicos do próprio museu ou próximo a ele - se mostraram eficazes em evitar o atemporal. Porém, a maioria dos registros fotográficos das obras ainda reforça a condição exposta por O'Doherty (2002). A presença de pessoas e o uso de registros em vídeo amenizam essa situação e

podem potencializar outras relações com a comunidade universitária. Nesse ínterim, os trabalhos colaborativos se mostraram importantes para promoção de novos vínculos com a universidade, como para viabilizar parcerias com outras instituições ou financiamentos externos. A pouca interação desta arte com as coleções alerta para a necessidade de novas conexões e para a pouca representatividade da arte urbana nas coleções dos museus. A presente pesquisa traz discussões para novas estratégias de inserção da arte contemporânea, sobretudo a arte urbana, nos espaços museais universitários públicos. Reflete sobre o potencial do conhecimento e da prática na relação arte e cidade; a capacidade de transformação das ações colaborativas e críticas; o importante papel da universidade como lugar de trocas, de criação e de renovação das estratégias de representação; e, por fim, sobre a construção de horizontes abrangentes e democráticos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

Danto, Arthur. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus; 2006.

Freire, Cristina. Além dos mapas: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

O'Doherty, Brian. No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes; 2002.

Santos, Afonso Carlos Marques dos; Kessel, Carlos; Guimaraens, Cêça (org.). Museus & Cidades: Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional; 2004.

E-book

Szmulewicz, Ignacio. Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo. Santiago de Chile: Ediciones/ metales pesados; 2012. E-book (209 p.).

Dissertações e Teses

Almeida, Adriana Mortara. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na universidade de São Paulo. [Tese]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes; 2001.

Motta, Renata Vieira da. Museu e cidade: o impasse dos MACs. [Tese] São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; 2009.

Artigos

Sperling, David. Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar. [*S. l.*]; 2005. [Acesso em: 25 abr. 2019]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/229000234.

Catálogos

Facultad de Artes Universidad de Chile (Chile). Unidad de Educación Museo de Arte Contemporáneo. De lo moderno a lo contemporáneo en el arte. Chile: [*s. n.*]; 2014. 32 p. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/intro_a_las_exposiciones_de_lo_moderno_a_lo_contemporaneo.pdf.

Holzapfel, Olaf; Preece, Sebastián. Housing in Amplitude. *In*: Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. Housing in Amplitude: Olaf Holzapfel Sebastián Preece. Chile: Museo de Arte Contemporaneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile; 2014. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.puro-chile.cl/web/wp-content/uploads/2015/06/TEASER-HOUSIN-IN-AMPLITUDE.pdf.

Labastida, Alejandra; Ortega, Gonzalo. Los Carpinteros. 1. ed. Ciudad de México: MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM; 2016. 64 p. v. 1. ISBN 978-607-02-7721-4. [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: https://muac.unam.mx/exposicion/los-carpinteros.

Fontes eletrônicas e sites

Eduardo Srur. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.eduardosrur.com.br/.

Holzapfel, Olaf; Preece, Sebastián. Housing in Amplitude. (2014). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://housinginamplitude.net/.

International Council of Museums. (2019). [Acesso em: 25 set. 2019]. Disponível em: https://icom.museum/en/.

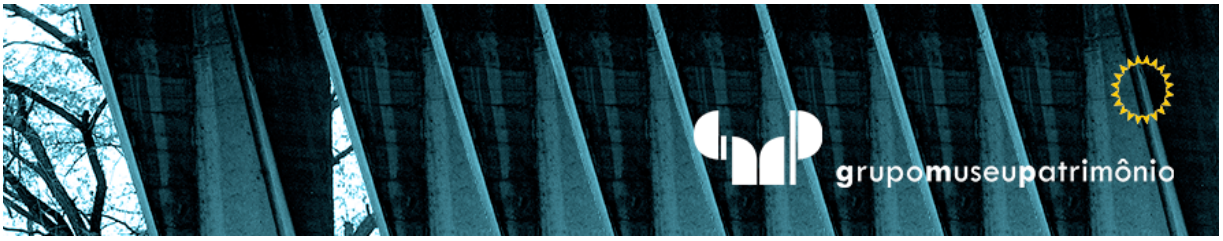
Los Carpinteros. ([2017?]). [Acesso em: 3 maio 2019]. Disponível em: http://loscarpinteros.net/.

Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes Universidad de Chile. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: http://www.mac.uchile.cl/.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (2019). [Acesso em: 14 abr. 2019]. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/exp/atuais/masterpager.asp >.

MUAC. (2019). [Acesso em: 1 maio 2019]. Disponível em: https://muac.unam.mx/.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



O Corpo Utópico e o programa performativo em ambiente urbano

El Cuerpo utópico y el programa performativo en entorno urbano

The Utopian and the performative program in urban environment

Luanna Jimenes [1]

PGEHA-USP Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, Brasil.
luannajimenes@usp.br

[1] Orientador: Arthur Hunold Lara

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p135-151

Resumo

Com o presente artigo pretende-se aproximar as noções de corpo utópico e heterotopia, desenhadas Michel Foucault, das práticas performáticas em contexto urbano. O imaginário que acompanha o corpo utópico será revisado considerando a circulação de imagens na cultura contemporânea, assim como o sentido de heterotopia do referido autor, permite refletir a experiência da fruição na cidade

Palavras-chave: performance, deriva, corpo, convívio, urbano.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reunir las nociones de cuerpo utópico y heterotopía, extraídas por Michel Foucault, de las prácticas performativas en un contexto urbano. El imaginario que acompaña al cuerpo utópico se revisará teniendo en cuenta la circulación de imágenes en la cultura contemporánea, así como el sentido de heterotópico del autor, permite reflejar la experiencia de fructificación en la cuidad.

Palabras clave: Performance, deriva, cuerpo, convivencia, urbano.

Abstract

This article aims to bring together the notions of utopian body and heterotopia, by Michel Foucault, from the performative practices in an urban context. The imaginary that accompanies the utopian body will be reviewed considering the circulation of images in contemporary culture, as the author's sense of heterotopy allows to reflect the experience of fruition on the city.

Keywords: performance, drift, body, conviviality, urban.

No entanto, acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias.

Michel Foucault (2013, p.19)

INTRODUÇÃO

Em conferência radiofônica proferida em dezembro de 1966, M. Foucault declara que em todas as sociedades existem as utopias do corpo, os lugares demarcados e mesurados para vivermos um corpo incorpóreo, idealizado, muito próximo do perfeito ou mesmo que decrépito, um corpo que dificilmente coincide consigo mesmo. O corpo utópico aparece e desaparece, é habitante de um lugar "fora de todos os lugares" (2013, p.8).

Segundo os exemplos citados pelo autor, o corpo utópico surge do deslumbramento diante do fantástico, do país das fadas ou dos super heróis, onde é capaz de voar por entre os imensos edifícios; ou ainda o corpo abatido no cemitério, petrificado e eternizado sobre a lápide. As utopias narram, por meio de imagens, lugares que não existem para um corpo incorpóreo. Pelo

discurso das imagens podemos reconhecer novas demarcações para o corpo, outros espaços e temporalidades.

Para refletir a experiência no cotidiano da cultura contemporânea e criar maneiras de reinscrever a escala humana na cidade, atualizar sua natureza corpórea em meio a estruturas agigantadas, faz-se necessário um conjunto de práticas.

Com o artigo pretende-se criar diálogos entre as noções de corpo utópico e heterotopia de M. Foucault e a arte da performance, do *happening*[2], e dos programas performativos como derivas e deambulações. Verificar tais noções nos estudos de caso, descrever suas heterotopias, ou seja, notar de que maneira os programas performativos criaram "contra espaços, utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares" (2013, p.20). Ou ainda, os modos pelos quais a performance dispara situações inesperadas, inéditas noções de território no atual contexto das cidades vigiadas.

As performances citadas operam na chave do dispositivo de sociabilidade em que os artistas aderem "ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas" (Fabião, 2011, p.5). Nota-se a ativação de relações de território e identidade, "mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo- em experiência" (Fabião, 2013, p.5).

EM DERIVA

A estrutura material e simbólica das cidades constituem em sua totalidade ligações dinâmicas com experiências de comportamento. Para a arquiteta

[2] *Happening* foi o termo usado pelo americano Allan Kaprow em 1959 em Nova Iorque para nomear as ações que aconteciam de maneira aparentemente espontânea, porém seguiam um roteiro previamente estabelecido. Kaprow pretendia incluir o publico no interior da obra de arte e perturbar a fruição passiva do observador. Com os *happenings* os artistas experimentavam desarticular a separação entre arte e vida. O caráter crítico e provocador dos *happenings* em Nova Iorque a partir de segunda metade da década de 1950, se deve à contradição da sociedade americana, o rápido crescimento econômico e aumento do consumo em simultâneo à Guerra do Vietnã (1955-1975).

Paola Jacques Berenstein[3], acontece na atualidade uma espécie de apatia ou empobrecimento da experiência na cidade:

> "A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão." (2008).

A crítica articulada pelos situacionistas[4] se mantém pertinente na atual cidade global. Ao permanecer por alguns períodos de tempo em uma praça de grande circulação de pessoas em São Paulo sem nada a fazer, apenas observar, nota-se que os passantes de modo geral parecem ausentes. Ou ainda, no interior do transporte coletivo, lugar configurado como "um amálgama extraordinário de relações porque é algo que atravessamos, é também algo que nos leva de um ponto a outro, e, por fim, é também algo que passa por nós" (Berenstein, 2003, p.53), podemos ver se instaurar em meio às multidões em circulação, uma espécie de passividade.

Deambular observando o entorno desencadeia imediatamente uma dissonância por oposição ao fluxo acelerado da cidade. Com as derivas "devemos construir ambiências novas que sejam ao mesmo tempo produto e instrumento de novos comportamentos" (Berenstein, 2003, p.53). O mineiro Paulo Nazareth[5] tem feito caminhadas com dimensões continentais, testando no percurso programas e performances em diferentes países e contextos. Em uma região de circulação de pedestres em Nova Délhi em 2006, Paulo sentou-

---

[3] Paola Jacques Berenstein é docente na Faculdade de Arquitetura da UFBA.

[4] A experiência de deambular pelas vias urbanas retoma de maneira direta o movimento Internacional Situacionista em Paris na metade do século XX, assim como os procedimentos de resistência à cidade espetacular.

[5]. O artista Paulo Nazareth (Minas Gerais 1977) cria instalações, objetos e registros audiovisuais de performances que acontecem no decorrer de suas longas caminhadas. Na exposição *Notícias de América* em 2011 na Art Basel de Miami estavam os registros e apropriações da travessia que começou em Governador Valadares em Minas Gerais e terminou em Miami, a pé de carona e canoa. Em 2013 foi convidado pela 12ª Bienal de Lyon a expor os *Cadernos de África*, documentações no decorrer da travessia por toda a África de Johannesburg a Lyon.

se sobre um tapetinho à beira de uma escadaria exibindo um papel com a seguinte mensagem: *I pay one ruppe for someone guess where i am from.* Nos registros em fotografia disponibilizados pelo artista, vemos Paulo cercado por dezenas de homens indianos visivelmente intrigados. (Figuras 1 e 2)

Por um rápido plano visto de cima pode-se prever a acelerada desordem provocada pelo gesto, tão preciso quanto simples, sugerindo complexas relações de alteridade e território. Apesar do tumulto ao seu redor, Paulo se mantém sentado, apenas respondendo negativamente às tentativas lançadas, numa atitude de gesto mínimo com grandes efeitos, "o gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a transformação de sentido de uma situação" (Galard, 1997, p.51).

A ação *One Ruppe For My Country* se aproxima da noção de heterotopia quando o artista estabelece ao redor de si um espaço-temporal "*absolutamente* diferente" (Foucault, 2013, p.19)[6], notadamente particular e sem comparativos. A ação chega no limite da ordem local quando o policiamento é acionado para evitar maior descontrole. O passante interrompido no seu cotidiano, foi convidado a atualizar seus conhecimentos olhando para o artista colocado como um problema da geopolítica global.

A atmosfera é de completa indefinição para os dois lados. Paulo Nazareth, sempre sentado de pernas cruzadas numa atitude de aparente receptividade não deixa de expressar uma contradição pelo risco que corre com a provocação. Podemos notar sua corporeidade no registro disponibilizado pelo artista, trata-se de uma "prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo" (Fabião, 2011, p.10). Na duração do programa e local onde se instalou, entre o corpo do artista e dos passantes, instaurou-se diferentes noções de espaço e duração.

[6] O grifo dado pelo autor se referindo a radical oposição entre os espaços heterotópicos e todos os outros, os espaços de passagem da cidade, circulação e o espaço privado da residência… Os espaços de heterotopia ressignificam todos esses lugares.





Figuras 1 e 2: One Rupper for My Country, 2006.
Fonte: Cortesia Mendes Wood DM, São Paulo/Nova York/ Bruxelas

UMA UTOPIA PARA O CORPO

Foucault nos prepara para uma ciência que relaciona corpo e espaço. Nas utopias protagonizadas pelo corpo um discurso é narrado pelas imagens, somos deslocados para lugares e situações nas quais podemos existir inertes à

finitude do corpo, "para suportar a condenação nascem as utopias" (2013, p. 8).

Diante do gigante ou do claudicante, dos super-heróis do cinema às narrativas religiosas; especialmente na atualidade, somos a todo tempo mediados pelas imagens: a exploração imagética para um corpo incorpóreo aparece na cultura contemporânea capturada pela tela total[7].

Não faltam simulações para o incorpóreo em espaços espetaculares de exaustiva simulação. O corpo incorporal desenhado por Foucault, "veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração" (2013, p. 8) pode estar na atualidade reduzido à mera imagem.

Seguindo os exemplos citados pelo autor, do mais antigo mito ocidental da alma que nos dá existência imaterial e eterna; à tatuagem e a vestimenta, que "fazem do corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará (...) com o universo do outro"(Foucault, 2013, p.12); se observarmos os passantes da via pública de uma cidade global como São Paulo, parece necessário procurar outros preceitos para reparar a questão da ausência e notável apatia.

Para Jean Baudrillard, as exaustivas imagens em circulação na tela total da rede digital são obscenas, no sentido de que nada escondem, são sedutoras e sem falhas, feitas de "signos permutáveis segundo a lógica da mercadoria" (Apud Fabbrini, 2016, p.245). Fascinados pelas imagens "edulcoradas" (ibidem, p. 245), somos antecipados por modelos que substituem a experiência da vida vivida.

> Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem sem realidade: hiperreal. (1991, p. 8)

[7] Para Jean Baudrillard a tela-total é um jogo de palavras conjugando a ideia de dominação das telas de televisão, cinema, computador, etc.

O imaginário protagonizado pelo corpo ou a utopia de um corpo que "seria belo, límpido, transparente, luminoso, (...) sempre transfigurado" (Foucault, 1994, p.8), é capturado pela exaustiva interação com as imagens amplamente difundidas pela tela total. Somos fascinados por imagens que substituem a experiência.

Diante dos dispositivos virtuais com os quais convivemos no séc. XXI, vemos comprimir a experiência da duração e das distâncias. Este fenômeno foi precedido pela inércia diante de sucessivas paisagens emolduradas pela janela do automóvel nas autoestradas para alta velocidade. Perdemos a conexão com o território e sua extensão desde que cruzamos grandes distâncias confortavelmente acomodados no interior do automóvel ou do avião.

TECENDO HETEROTOPIAS

No atual contexto, em que os sentidos do corpo estão capturados por imagens hiper-reais em espaço-tempo comprimido, vale mobilizar a noção de heterotopia transmitida por Foucault. Para ele, sem dúvida não há sociedades sem heterotopia, é "uma constante em todo o grupo humano" (Foucault, 2013, p.8). Podemos até "classificar as sociedades, por exemplo, segundo as heterotopias que elas preferem, segundo as heterotopias que elas constituem"(Foucault, 2013, p.21). Os exemplos citados pelo autor para refletir os espaços de heterotopia: o jardim, a colônia de férias, os colégios de rapazes, o cemitério, o teatro... nos incita a refletir os lugares de heterotopia no atual contexto urbano da cidade global.

A artista e pesquisadora carioca Eleonora Fabião[8] experimentou em diferentes capitais pelo mundo suas *Ações*. Um catálogo com a documentação da experiência foi publicado com apoio do prêmio Rumos Itaú Cultural em 2015, com imagens, anotações e textos críticos. Eleonora através de sua prática

[8] Eleonora é docente ligada ao programa de formação em Artes da Cena na UFRJ.

performática "desprograma a si e ao meio (...) acelera circulações, intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, faz coisas acontecerem" (2013, p. 5).

Nas *Ações*, com poucos materiais mas enunciados bem formulados, Eleonora informa um processo estético-político, inserindo objetos do cotidiano em tarefas aparentemente sem sentido.

Em *Ação carioca #7: Jarros*, Eleonora permanece em frente à estação carioca do metrô transferindo de um jarro a outro, um de barro e outro de prata, uma porção de água até evaporar. "Foram necessárias mais de quatro horas para fazer 300 ml de água desaparecer" (2015, p. 41). Em seu diário ela descreve a interação com uma passante que a aborda para entender do que se trata. A ação se repetiu em Fortaleza, intitulada *Ação Fortalezense #5*. Eleonora descreve em seu diário a diferença cultural e dos temperamentos no convívio público nas diferentes capitais, os sentidos e associações levantados pela mesma ação nos dois contextos.

No Rio de Janeiro, a artista na porta da estação do metrô ocupada com a tarefa que, para uma passante não tinha sentido, em Fortaleza o gesto tinha todo o significado e merecia ser acompanhado. Em Fortaleza um grupo de pessoas se propõem a ajudá-la numa espécie de trabalho coletivo rapidamente assimilado.

> "Eleonora, por via da sua performance – que invocam e ativam tempos descolados de circuitos cronométricos, tempos quase matéria de tão vibráteis e que a arrastam para um estado outro, um pouco para lá da sincronia. Lá, num tempo- limite e num estado de existência fora dos eixos, ela age e faz agir." (Lepecki, 2015, p.332).

A experiência da duração na tarefa com as jarras pode estar próximo do que Foucault chamou tempos ucrônicos. Em contraste com a cidade acelerada em contínua produtividade mercantil, um trabalho de aparente inutilidade se instala com duração a verificar, provoca ao redor o imprevisto.

Desde a deriva situacionista a duração, em oposição à crescente aceleração da cidade, é uma estratégia para novas maneira de habitar. Mover-se mais

lentamente não significa definir uma duração objetiva como sendo devagar, mas relativa e subjetiva, "significa uma outra forma de apreensão e percepção do espaço urbano, que vai além da representação meramente visual" (Jacques, 2008); algo em oposição ao corpo passivo pelo excesso de velocidade.

Para Renato Cohen, a performance é uma arte de fronteira "no seu contínuo movimento de ruptura [...] tocando nos limites entre vida e arte." (2013, p. 38). Segundo ele, a performance está ligada a um movimento maior, a *Live Art*, a arte ao vivo e também a arte viva, que consiste em "uma maneira de encarar a arte" (2013, p.38), em resgate de seu caráter ritual e capacidade modificadora do instante presente pela ritualização de atos comuns da vida cotidiana como dormir, comer e andar.

Ao notar no cotidiano a adesão do corpo a aspectos imateriais, vale se aproximar da dança por uma nova acepção de *coreografia.* "A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação" (Lepecki, 2012, p.45). Segundo Lepecki, a coreografia é essencialmente não metafórica e puramente materialista, não deve ser entendida como imagem, alegoria, ou metáfora política, mas como a disposição que manipula os corpos uns em relação aos outros.

> Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir. (2012, p. 46)

Ao contrário da ideia de que os habitantes da cidade podem se mover livremente, o que se percebe são rígidos limites para o corpo restrito ao mínimo. Nas ruas de São Paulo vemos o corpo dos habitantes controlado por uma coreografia desenhada por preceitos materiais e imateriais externos a ele,

uma espécie de "suporte necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite do agir" (Lepecki, 2012, p. 48).

Foucault, poucos anos depois da transmissão radiofônica intitulada *heterotopias*, foi convidado pelo grupo de arquitetos do círculo de estudos arquiteturais de Paris para uma conferência. Nesse contexto o pensador atualizou sua noção de heterotopia para heterotopologia; estava em curso sua genealogia dos equipamentos coletivos, uma pesquisa empírica em equipamentos hospitalares que, segundo ele, se tornaram acima de tudo estruturas de vigilância.

O que está em relação ao corpo e o informa, controla e vigia, se reproduziu em outras formas arquiteturais, nos mais variados equipamentos que compõem a cidade. Porém para Foucault, não se trata de analisar formas arquiteturais mas tecnologias do poder.

Diante desta realidade o gesto do artista com seus programas de ação, reconfigurando por um momento o ambiente e as relações, na escala de seu corpo, abre questionamentos diante de estruturas agigantadas. Ainda que seja evidente a incompatibilidade de escala, o dissenso, uma experiência, fica impressa nos corpos do que ali estiveram.

A experiência de duração na performance *Permanência para os Encarnados*, de autoria da pesquisadora que aqui escreve, permite refletir as noções de corpo utópico e heterotopia. A performance consiste na permanência por no mínimo 5 horas caracterizada por um traje que cobre todo o corpo. A ação teve oito horas de duração numa sexta-feira em julho de 2015 no Largo da Batata em Pinheiro, São Paulo, região de grande circulação de pessoas em torno da estação Faria Lima do metrô.

A corporeidade que sustenta a permanência é a expansão da respiração com dimensões e tempos orgânicos, sendo portanto um expandir e recolher até limites extremos, alternando uma figura grande a outra pequena próxima do chão. As pausas no percurso permitiam múltiplas leituras. A indumentária de

tecido preto encorpado e com algum brilho, por alguns momentos faz desaparecer a figura humana em detrimento de um constructo.

O programa atua como um dispositivo de presença e encontro e provocou contaminações nos passantes (figura 3). Pela duração insistente em silêncio, a performance *Permanência para os Encarnados* produz incômodos quando distorce a noção de tempo e corpo cotidianos. A ação vem despertando efeitos curiosamente diferentes em relação ao entorno, porém é unânime questionamentos acerca da não identificação de gênero.

Cobrir-se e recusar ser identificado em convívio público produz inúmeros desconfortos; alguns se arriscaram em investigar a figura, se aproximando para ver por entre as fendas do traje. Diante da constatação de se tratar de uma mulher, foram recorrentes os ataques testando os limites. Quando protegida por agentes de mediação, inserida em programações e eventos culturais, notou-se fruição mais interrogativa, mas ainda assim houveram aglomerações de um público masculino à espera do término.

A performance aconteceu em diferentes cidades, foi possível pôr a prova o comportamento dos transeuntes e habitantes de diferentes procedências. Diante da indefinição de um sujeito e um propósito, a atmosfera ao redor é sempre de dúvida, o que provocou inevitáveis diálogos entre pessoas desconhecidas. (Figuras 4 e 5).

A permanência por oito horas sem intervalo, sem ver o entorno mas ouvindo, tornava-me profundamente sensível ao ambiente, à luz do sol... Foi como entrar em contato com tudo, com o imediatamente ao redor, os passantes, as edificações, os automóveis em movimento, os aviões; mas também com uma duração eterna e desmedidas porções de território.

Quanto ao corpo, não existiram discursos imagéticos para um corpo forte e resistente que me ajudasse a continuar, sua condição material se tornou líquida fluidez. A imagem de um corpo inabalável foi substituída pela experiência corpórea sem imagem, mas pura sensação. No que se refere ao

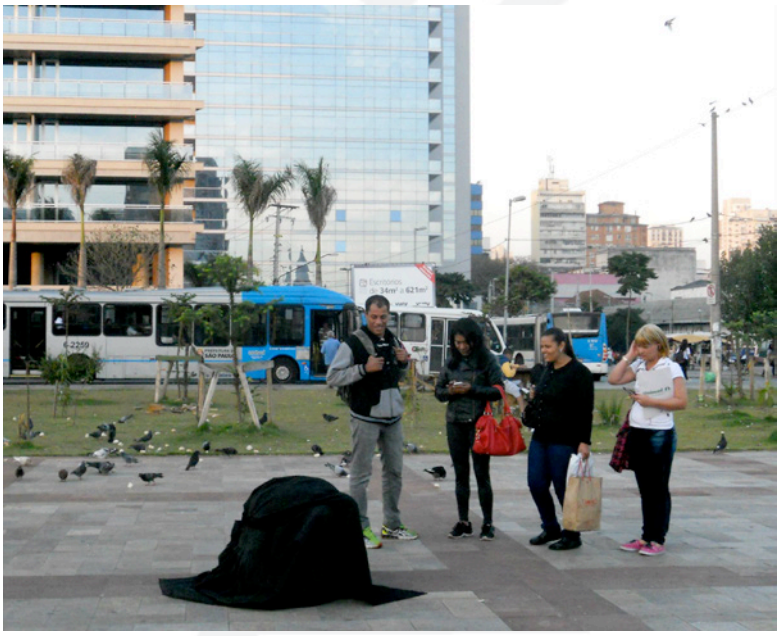
espaço, na medida em que a ação durava, o ambiente deixou de ser uma localização no mapa da cidade, mas se tornava uma porção da topografia.

Afinal, a ciência preparada por Michel Foucault na década de 1960 merece contínuas atualizações. Em diálogo com a prática da performance, as noções de corpo utópico e heterotopia nos permite refletir o problema da cultura contemporânea: quando o corpo é invariavelmente reduzido a mera imagem, e por ela somos mediados; e a experiência do espaço-tempo comprimidos.



Figuras 3: Permanência para os Encarnados, 2015.
Fonte: Érico Marmiroli





Figuras 4 e 5: Permanência para os Encarnados, 2015.
Fonte: Érico Marmiroli

BIBLIOGRAFIA CITADA

Baudrillard, Jean. Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem; tradução de Juremir Machado da Silva. 4. Ed. Porto Alegre: Sulina; 2005.

_____. Simulacros e Simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água; 1981.

Bragança de Miranda. José A. O Corpo utópico. Cadernos Pagu (15) 2000: pp.249-270. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; responsável pela Área de Comunicação e Cultura; presidente do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (www.cecl.pt).

Cohen, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva; 2013.

Fabião, Eleonora. Ações. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte; 2015.

_____. Programa performativo: O corpo-em-experiência. Revista do Lume, n 4, dez 2013.

_____. "Performance: modos de pertencer e criar mundo" In: Bienal Internacional de Dança do Ceará. Um Percurso de Intensidades (Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011)

Jacques, Paola. B. (org.) Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da palavra; 2003.

_____. Corpografias Urbanas. Portal Vitruvius, sessão Arquitextos, 2008. http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp (último acesso em outubro de 2018.

Galard, Jean. A beleza do gesto: Uma estética das condutas. São Paulo: Edusp; 1997

Fabbrini, Ricardo. Imagem e enigma. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. X, n. 19 (jul-dez/2016)

Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013

_____. De outros espaços. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Tradução a partir do inglês (com base no texto publicado em Diacritics;

16-1, 1986) de Pedro Moura.
https://escolanomade.org/2016/02/23/615/ Último acesso 10/7/2019

Lepecki, André. Coreopolítica e coreopolícia. ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Lugares Abandonados

Lugares Abandonados

Abandoned Places

Wesley Macedo

Arquiteto e Urbanista, bacharel e mestre pela FAUUSP
w.macedo@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p153-170

Resumo

Observamos lugares e edifícios abandonados, vazios urbanos; espaços construídos cujas funções originais não mais coexistem: edifícios obsoletos. Não raro, bens públicos e parte do patrimônio histórico arquitetônico. Aqui, o eixo central será desvelar possibilidades de uso e contemplação desses "estranhos espaços urbanos", parafreaseando Ignasi de Solà-Morales (2002). São abordagens que recriam lugares, reconhecem identidades urbanas e reúnem memória, patrimônio e função social, num contexto de gentrificação.

Palavras-Chave: vazio urbano, arquitetura abandonada, gentrificação, retrofit, reciclagem de edificios, arte urbana.

Resumen

Observamos lugares y edificios abandonados, vacíos urbanos; espacios construidos cuyas funciones originales ya no coexisten: edificios obsoletos. No raro, patrimonio histórico arquitectónico público. Aquí, el objetivo es revelar posibilidades para usar y contemplar "estos extraños espacios urbanos", según Ignasi de Solà-Morales. (2002) Un enfoque que recrea lugares, reconoce identidades urbanas y reúne la memoria, el patrimonio y la función social, en un contexto de gentrificación.

Palabras clave: vacío urbano, arquitectura abandonada, gentrificación, modernización, reciclaje de edificios, arte urbano.

Abstract

We observe abandoned places and buildings, urban voids; built spaces whose original functions no longer coexist: obsolete buildings. Not rare, architectural historical public heritage. Here, the goal is to reveal possibilities to use and contemplate 'these strange urban spaces', according to Ignasi de Solà-Morales. (2002). An approach that recreate places, recognize urban identities and bring together memory, heritage and social function, in a gentrification context.

Keywords: urban void, abandoned architecture, gentrification, retrofit, building recycling, urban art.

INTRODUÇÃO

The abandonment generates waste.
(Kevin Lynch) [1]

A paisagem urbana de cidades pós-industriais apresenta um crescente número de estruturas construídas abandonadas, desativadas, sem uso ou subutilizadas. Enquanto novas construções surgem para atender tendências e suprir demandas sociopolíticas e econômicas, outros edifícios se tornam obsoletos, pois suas funções originais não mais coexistem.

A expansão do horizonte sobre o tema dos lugares abandonados deste estudo surge a partir de leituras de Marc Augé (1992; 2005), cuja acepção de lugar[2] é aqui utilizada, e Ignasi de Solà-Morales (2002), que designa o termo *terrain vague*[3].

Enquanto foco, observa-se-á casos de ocupações artísticas em lugares abandonados, a partir do movimento de espaços alternativos, ocorrido em

[1] "O abandono gera desperdício." (Lynch, 1990)

[2] Refere-se ao lugar antropológico, identitário, relacional e histórico.

[3] Publicados em 1995 e 1996, os textos de solà-morales sobre o conceito de terrain vague foram reeditados para publicação, homônima, em 2002.

Nova Iorque (1960-70). No ensejo, há considerações sobre os vazios urbanos e seu papel no contexto da gentrificação de cidades.

Esses estranhos espaços urbanos

Sob a acepção de Solà-Morales (2002), esses lugares se manifestam e se apresentam como espaços de liberdade, uma alternativa para as cidades do capitalismo tardio. O autor dirá que "esses estranhos espaços urbanos" têm "suas bordas carentes de uma incorporação eficaz" e, assim, "estão fora da dinânima urbana." Em suas palavras, são

> [...] áreas *des-habitadas*, *in-seguras*, *im-produtivas*, lugares estranhos ao sistema urbano, exteriores mentais no interior físico da cidade que aparecem como contra-imagem da mesma, tanto no sentido de sua crítica como no sentido de sua possível alternativa. (p.120)

A identificação que se tem com o lugar não resulta de suas funções, mas sim da apropriação desses lugares por um grupo de pessoas que pode decidir o que fazer com aquele espaço, dando-lhe novos significados e atributos. Não por acaso, Solà-Morales é entusiasta da fotografia que, por exemplo, permite tornar visível um olhar sobre o recorte.

Lugares aparentemente esquecidos, onde a memória do passado parece predominar sobre a do presente; logo, se tornam obsoletos e fora dos circuitos efetivos – e afetivos – das cidades.

Rupturas

Podemos observar que as transformações urbanas, em crescimento na história das cidades, deixaram uma série de estruturas construídas em estado de abandono. Hoje, a sociedade da informação presencia construções da sociedade industrial de outrora. Assim, a cidade do passado nos deixa uma herança cultural sobre a qual há de se projetar alternativas para a preservação e a memória desses lugares.

As rupturas entre cidade histórica e cidade moderna geram um sentido anti-histórico ao núcleo novo da cidade e um caráter somente histórico ao núcleo antigo. Ao passo que a cidade moderna cresce sem preocupações qualitativas, a cidade histórica se torna encerrada, estagnada.

O arquiteto italiano Aldo Rossi (1966) observara que "na natureza dos fatos urbanos há algo que o torna muito semelhante, e não só metaforicamente, à obra de arte." (p. 68). Fatos urbanos são fatos artísticos por serem, ambos, produtos da humanidade, por excelência. O autor elucida:

> Como os fatos urbanos são relacionáveis as obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente, esse nível é coletivo no primeiro caso e, individual no segundo, mas a diferença é secundária, porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público, mas é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum. (1966, p. 19).

Matéria e Importância

Outro estudo relevante que aborda lugares abandonados é apresentado por Stephen Cairns e Jane Jacobs, autores de *Buildings Must Die* (2014).

Os autores lembram que edifícios são "objetos atribuídos de qualidades superiores da humanidade." E, desta maneira, muitos arquitetos, "de John Ruskin a Aldo Rossi e Charles Moore, acreditavam na capacidade da arquitetura de manter e disseminar memória" (p. 11).[4]

Conceitos relacionados a "declínio, obsolescência, desastre, ruína, demolição e desperdício são temas, e termos, menos desenvolvidos na arquitetura." (p.15)[5]. Logo, observam que "os estados positivos e negativos da arquitetura

[4] Do original, em inglês: "*Many, from John Ruskin to Aldo Rossi and Charles Moore, have believed in architecture's ability to hold and disseminate 'memory'*".

[5] Do original, em inglês: "*Sensitivity to a building's end and an understanding of the conditions that attach to such an end – wasting, obsolescence, decay, decrepitude, ruination – is less developed in architecture*."

são realizados por duas condições inter-relacionadas" (p.31), a saber: matéria e importância.

A primeira se relaciona com a materialização e o decorrente "fato necessário de sua desmaterialização." A segunda trata da importância que lhe é dada: "o valor da arquitetura e os processos necessários de reavaliação". (p.31-2)[6]

Numa interpretação de tais condições introduzidas por Cairns & Jacobs (2014), assim discorrem os autores, a respeito da matéria (*matter*):

> A duração de vida de um edifício depende de uma série de ações realizadas após sua construção. Isto pode incorporar ou compensar tais fatos, e incluir regimes e processos de manutenção para manter todas as coisas literalmente como e a que se destinavam, ou poderiam implicar em trabalhos simbólicos sobre a desordem arquitetônica de um edifício enquanto ruína pitoresca; além de outras possibilidades (p.32).[7]

Aspectos negativos sobre o abandono criam possibilidades de a arquitetura conviver melhor com os fatos malformados e deformadores de sua existência. Assim, refletem sobre o declínio e a destruição de edifícios não enquanto uma sentença de morte para a arquitetura, mas sim um caminho para novas reflexões sobre o estar no mundo.

Sobre a condição relacionada à importância (*mattering*), os autores citam que:

> As maneiras pelas quais os edifícios têm sua importância valorizada vêm no domínio do gosto e do apego que se é dado ao siginificado de um edifício. Pode também operar em termos de como edifícios são incorporados nos ciclos econômicos. Ambos os sistemas de importância e significado impactam diretamente na habilidade da

---

[6] Do original, em inglês: "*The positive and negative states of architecture (…) are realized by way of two interrelated conditions. One is to do with matter: architecture's materialization and the necessary fate of dematerialization. The other is to do with mattering: architecture's value and the necessary processes of revaluation*."

[7] Do original, em inglês: "*A building's durability depends upon a series of post-construction actions that will offset or incorporate such facts. This might include maintenance regimes that ensure things literally hold together as they were intended to, or it might entail symbolic or aesthetic work that reclaims a disorderly building as a picturesque ruin; and there are other possibilities.*"

> arquitetura se realizar e se manter materialmente realizada. (Cairns & Jacobs, 2014, p. 32) [8]

Lugares abandonados são comuns na paisagem urbana contemporânea. Alguns edifícios que outrora serviam a desempenho de suas funções, lucrativos e integrantes do sistema econômico de seu contexto, tornam-se construções desativadas, subutilizadas, sem uso – ou com ocupações efêmeras, de cunho cultural, artístico ou como lugar de trabalho ou moradia.

Vazios urbanos e gentrificação

Discorrer sobre lugares abandonados é tema que circunscreve os vazios urbanos e a gentrificação engendradas em nossas cidades. David Harvey (2014), a partir de enunciados de Henry Lefèbvre e Robert Park, questiona se haverá uma alternativa urbana às condições que acometem os ideais de identidade urbana, cidadania e pertencimento, de uma política coerente. Esses ideais de identidade, ameaçados pelo mal-estar da ética neoliberal individualista, tornam-se muito mais difíceis de manter. (p. 49)

Se a condição urbana do espaço é a "forma do encontro e da reunião de todos os elementos que constituem a vida social" (Lefèbvre, apud Harvey, 2014, p. 68), um espaço urbano destituído de seus atributos e função social constitui-se num vazio urbano. "O direito à cidade", como sugere o autor, se resume:

> A questão do tipo de cidade que queremos não pode ser separada da questão do tipo de pessoas que queremos ser, que tipos de relações sociais buscamos, que relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são nossos valores estéticos. O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo

[8] Do original, em inglês: "[…] *by this we wean to draw attention to the ways in which buildings are valued. This value can operate in the realm of taste and attachment (the meaning value of buildings). It can also operate in terms of how buildings are embedded in cycles of economic value creation. Both systems of mattering can impact directly on architecture's ability to realize itself materiality, and the conditions under which it stays put once realized*."

> do que individual, uma que reinterpretar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. (Harvey, 2014, 28)

Diferentes interesses circunscrevem as operações que intervêm nas estruturas urbanas, nos lugares e edifícios abandonados: construções remanescentes que não servem mais a sua função original. Por isso, se tornam objetos de grande potencialidade nos processos de transformações urbanas. Novos propósitos, ocupações e atividades surgem desses lugares, reincorporando-os à cidade.

Não raro observamos que edifícios abandonados também são focos de interesse numa configuração de vazios urbanos para a especulação imobiliária. Friedrich Engels antecipava certas reflexões, ao observar que,

> [...] becos imundos desaparecem, para grande alegria da burguesia, que se autocongratula por ter contribuído para o enorme sucesso das transformações, mas tudo reaparece imediatamente em outro lugar qualquer [...] são simplesmente transferidos para outro lugar! A mesma necessidade econômica que os produziu nas vezes anteriores, volta a produzi-los em outros lugares. (Engels, 1935 in Harvey, 2014, 51)

Ao tratar da gentrificação de espaços urbanos abandonados, desativados ou subutilizados, transformados em lugares para atividades artísticas, podemos nos lembrar dos ocorridos nas Docas de Londres.

As Docas de Londres viveram seu auge durante o século XIX, quando o porto de Londres era um dos mais movimentados do mundo. Porém, a partir de 1950 um declínio se avistava. Por conseqüência, muitas das docas ficaram vazias e abandonadas.

No contexto das transformações ocorridas, também viabilizadas pela LDDC (*London Docklands Development Coporarion)*, alguns edifícios foram reciclados e reconvertidos em espaços artísticos. Um exemplo é a SPACE, organização de estúdios artísticos em atividade desde 1968, na região das antigas docas de *Saint Catherine*, em Londres.

Trabalharam para os estudos dessa área que se converteria em espaço expositivo, figuras relevantes para o tema como Alana Heiss – quem, posteriormente na cidade de Nova Iorque, dirigiu o *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR) para identificar e transformar lugares abandonados em espaços expositivos de arte contemporânea.

O Movimento de Espaços Alternativos de Arte, Nova Iorque (1960-70).

Entre as décadas de 1960-70, o cenário cultural norte-americano viu eclodir uma série de movimentos sócio-político-econômicos que contribuíram para emergir novas vertentes artísticas. Dentre elas, a Arte Conceitual.

Àquela época, peculiarmente na cidade de Nova Iorque, uma série de artistas passou a atuar, por meio de suas ideias, posturas, ações, trabalhos e intervenções, cada vez mais contra as instituições e o poder instalado, sobretudo no pressuposto ideológico de Museu, e o sistema da arte moderna de então.

Artistas buscavam novas formas e maneiras para o projeto e a realização de seus trabalhos – seja por meio da crítica, seja por meio de suas intervenções na cidade. Assim, contribuíram para um novo pensamento na arte que abriu caminhos alternativos aos padrões convencionais de outrora.

Conquanto possa parecer um campo demasiado amplo, dois pontos são relevantes para o assunto: a busca de uma arte que se aproxima do cotidiano da vida e a consideração do espaço edificado como mote para trabalhos artísticos. Não apenas a galeria e o museu de arte tornam-se objetos de intervenção artística, mas a cidade configura-se como cenário ideal para a crítica de uma nova arte.

As novas linguagens conquistadas decompuseram a imagem tradicional da arte enquanto pintura ou escultura e avançou sobre outras possibilidades cuja ideia e conceito do projeto artístico era o mais importante.

Destarte, novos trabalhos artísticos são observados, caracterizados em *happenings*, *performances* e instalações *site-specific*, assim como nas realizações de grande escala que intervêm na paisagem: a *landscape art*.

Victoria Newhouse (1998) cita que "*happenings* de artistas em *lofts* e em outros lugares não institucionais proliferaram na década de 1960, assim como outras formas de arte" (p. 189). A autora nos lembra, por exemplo, das instalações *site-specific*, minimalismo, arte *povera*, aterros e terraplenagens (*earthworks*) e as edificações desconstruídas de artistas como Gordon Matta-Clark.

Jay Sanders e J. Hoberman (2013), a respeito do movimento de espaços alternativos de arte, publicaram *Rituals of Rented Island*, concomitante à exposição homônima que organizaram no Whitney Museum of American Art, em 2013.

Os autores abordaram alguns trabalhos artísticos, com ênfase aos *happenings* e *performances* que aconteciam em imóveis subutilizados de Nova Iorque, então convertidos em espaços alternativos de arte, graças a políticas urbanas que possibilitaram sua ocupação por parte de artistas. Dentre tais políticas, figura-se o *National Endowment for the Arts* (NEA), cuja direção esteve a cargo de Brian O'Doherty por algumas décadas.

A paisagem urbana de Nova Iorque, nos anos 1970, cambaleava à degradação. Pois, com o aumento da base tributária no setor industrial, houve o deslocamento de muitas fábricas e galpões industriais de Manhattan para outras regiões, como New Jersey, cidade vizinha. Desta maneira, menos impostos eram arrecadados e o abandono assolou uma série de construções; edifícios, galpões e outros imóveis de uso ou funções industriais ficaram vazios ou subutilizados.

Nas regiões do *Lower East Side* e *SoHo* havia um conjunto expressivo de edifícios industriais que ficaram vazios. Associado às políticas urbanas que viabilizavam a ocupação destes espaços por parte dos jovens artistas em

produção, esses bairros se configuraram em lugares ideias para o encontro e comunhão daqueles grupos sociais ligados à contracultura.

O deslocamento de fábricas e galpões industriais de Manhattan para outras regiões e cidades e a atração de um número cada vez maior de artistas para essas áreas fizeram com que, cada vez mais, edifícios inteiros fossem convertidos em lofts, ateliês e estúdios de criação artística. Neles, *happenings* e *performances* ocorriam com frequência.

A Anti-Arquitetura de Gordon Matta-Clark

A obra do então ex-estudante de arquitetura, o artista Gordon Matta-Clark, à margem dos padrões institucionais estabelecidos dos museus e galerias de arte, contribuiu para delinear o curso da Arte Conceitual, no seu contexto de tempo e espaço.

Um dos fatores que impulsionaram a veia artística de Matta-Clark foi o plano urbanístico que Robert Moses queria implantar na cidade. Seu projeto incluía a construção de uma grande via expressa ligando a cidade de New Jersey ao distrito do Broolkyn, por meio de um sistema viário de pontes e avenidas cruzando a ilha de Manhattan, atravessando o SoHo.

Matta-Clark, ligado aos movimentos alternativos da arte e à contracultura, foi um dos cidadãos que, em conjunto com moradores do SoHo, alertou para sobre as conseqüências de tais intervenções urbanas que devastariam quarteirões do SoHo e seus edifícios de ferro fundido, característicos de sua paisagem urbana industrial.

Isto pode contextualizar o cenário no qual Matta-Clark se inseria: um bairro cuja efervescência artística ganhava proporções notáveis e que ao mesmo tempo tinha vários de seus edifícios antigos desocupados, abandonados ou subutilizados; alvo de operações urbanísticas que a comunidade de moradores, inclusive artistas, queria proteger (e usar).

Embora seja o autor de diversos trabalhos que possam exemplificar essa tendência, sua intervenção no *Pier 52* intitulada *Day's End* é peculiarmente interessante.

Em 1975, Matta-Clark foi convidado a realizar uma intervenção artística naquele galpão industrial do Pier 52 – hoje, vizinho ao atual Whitney Museum of American Art, no badalado *Meatpacking District*. Convivendo por durante pelo menos três meses com as pessoas que frequentavam e utilizavam o local, o artista lidou com "certos crimes e atos de violência": o que eram "práticas recorrentes", nas palavras de Luciano Fusi (2013, p.68).

Matta-Clark definiria sua intervenção como um "festival escultural de luz e água", cuja pretensão era "trazer de volta a vida àquele antigo galpão abandonado" (apud Fusi, 2013, p. 68). Destarte, e não por acaso, o artista o recupera indiretamente em prol de melhorias urbanas que alavancavam a valorização imobiliária no *waterfront* de Manhattan.

Amigo de outros artistas conceituais e agentes que contribuíram para o movimento dos espaços alternativos de arte contemporânea, Matta-Clark apoiou e colaborou com o artista Jeffrew Lew a fundar a "112 Greene Street Gallery", em 1970. Mais tarde, a convite de Alanna Heiss, Matta-Clark também participou das *performances* que celebraram o aniversário da Brooklyn Bridge, em 1971. Dois anos depois, na ocasião da inauguração de um novo espaço alternativo de arte contemporânea, a Clocktower Gallery, o artista apresenta o *happening ClockShower*, quando concomitantemente se banhou e lavou o relógio que faz jus ao nome daquela galeria.

Em 1976, realizou intervenções *site-specific* para a mostra *Rooms*, exposição de trabalhos artísticos que inaugurou o *PS1 Institute for Contemporary Art*, atual MoMA-PS1. (Macedo, 2015)

Destruindo barreiras arquitetônicas, Matta-Clark é personagem relevante para a história da arte contemporânea. Foi um ativista das práticas artísticas que buscavam uma política inclusiva e de participação social.

Ocupações Artísticas

Um caso recente observado na cidade de Milão (Itália) foi a ocupação do coletivo artístico intitulado MACAO, quando utilizaram o então abandonado edifício Torre Galfa, no bairro em gentrificação da *Reppublica*. Ocupado em 2012, o local foi transformado em sede para exposições e encontros culturais, bem como serviu de moradia e residência artistica.

Posteriormente expulsos daquela região central da cidade, o grupo foi alocado no complexo do antigo Mercado Municipal de Milão, à zona leste da cidade. Atualmente, o conjunto de edifícios abriga atividades ligadas à produção artística, exposições e eventos.



Figura 01: 'Ex-Mercati Generali a Milano' (Milão, IT).
Autor: Wesley Macedo (2017).



Figura 02: Vista da entrada principal do edifício em que se realizavam leilões de gado, no complexo do Antigo Mercado Municipal de Milão. Por mais de 10(dez) anos, o local permaneceu abandonado e, hoje, é a sede do MACAO – um coletivo de artistas que busca novas maneiras de se criar um museu, *enquanto produto da consciência coletiva, nascida de comunidades locais.*
Autor: Wesley Macedo (2017)

Conclusão

Ocupações artísticas denotam nexos interessantes que tangem, não apenas a questão do patrimônio arquitetônico em estado de abandono, em cidades contemporâneas, mas também desempenham integrações sobre como reutilizar tais estruturas. Afinal, como diria o artista Paul Klee (2007, p.35): "a arte não reproduz o visível; ela torna visível."

Lugares abandonados podem criar novas relações e dinâmicas na cidade, enquanto objetos potenciais de transformações urbanas. Novos significados, propósitos, atividades, usos e funções atribuídos à arquitetura abandonada contribuem na reabilitação e reincorporação desses espaços.

Ativismos artísticos buscam um posicionamento contemporâneo com olhar atento ao contexto em que se desenvolve e em que se quer envolver. Suscitam questões de envolvimento num campo territorial específico, mas sob o qual não pretendem se confinar.

Desvelar e ampliar este assunto reflete e contribui sobre um debate que busca alternativas de uso e preservação dessas construções. Assim, amplia nossa memória histórica, urbana e arquitetônica.

Compreenderemos em Arte, manifestações e expressões registradas no espaço urbano das cidades. Muitas vezes, ações decorrentes de novas linguagens e meios de mensagem daqueles que o criam, seus grupos, coletivos ou de suas representações. Assim, desde pichações, grafites, aplicações em muros e paredes, cartazes tipo lambe-lambe cobrindo postes ou outros objetos urbanos; até mesmo atos políticos e manifestações sociais em busca de direitos civis. Compreendemos, portanto, novas aproximações às estéticas de resistência urbana sociopolítica e econômica em cidades contemporâneas.

Movimentos, manifestações, ocupações e outros atos políticos fazem praça em grandes cidades da atualidade. O espaço urbano, social e participativo, convoca novas estéticas de resistência, ao passo que se ajusta às tendências de uma economia criativa da cultura urbana contemporânea.

Olhar para as marcas urbanas – os registros e expressões cunhadas nas superfícies arquitetônicas que conformam nossas cidades – evidencia a intervenção artística no espaço público. E, a qualidade de vida urbana responde a um modelo neoliberal de poder público que vê a cultura como mercadoria, *commodity* (Brandt, 2003, p.3). O olhar atento para as mensagens registradas no espaço urbano é, assim, maneira de catalisar questões da cultura urbana contemporânea, buscando aproximação crítica.

Os *slogans* de protesto (cf. Agier, 2011, p.172) criam espaço de reflexão. Com isto, a pesquisa deseja agregar argumentos e reflexões que contribuam para incentivar, fomentar e viabilizar a reintegração desses lugares às funções sociais da cidade – reabilitando construções do nosso patrimônio público, histórico e arquitetônico.

REFERÊNCIAS (BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS)

Agier, Michel. Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome; 2011.

Augé, Marc. Non-lieux. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité. Paris: Seuil; 1992.

_____. Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papirus: São Paulo; 2005

Argan, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes; 1993.

_____. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras; 1992.

Belting, Hans. O Fim da História da Arte. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify; 2006.

Brandt, Leonardo (org.). Políticas Culturais. Vol. 1. Barueri, S.P.: Manole; 2003.

Cairns, Stephen & Jacobs, Jane. Buildings Must Die. Cambridge, MA, Londres, UK: The MIT Press; 2014.

Careri, Francesco. Walkscapes: O Caminhar como Prática Poética. São Paulo: Gustavo Gili; 2013.

Cauquelin, Anne. Arte Contemporânea: introdução. São Paulo: Martins fontes; 2005.

Crawford, Jane. “Gordon Matta-Clark: in context.” In: Fusi, Lorenzo & Pierini, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale; 2013. [105-121].

Crow, Thomas. Modern Art in the Common Culture. New Haven Yale University Press; 1996.

Crimp, Douglas. Sobre as Ruínas do Museu. São Paulo. Martins Fontes; 2005.

Danto, Arthur. Após o fim da arte, a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp; 2006.

Foote, Nancy, "The Apotheosis of a Crummy Space", Artforum, October; 1976.

Fusi, Lorenzo, PIERINI, Marco (eds.) Gordon Matta-Clark. Milao: Silvana Editoriale; 2013.

Freire, Maria Cristina Machado. Poéticas do Processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras; 1999.

Gitlin, Todd. The Sixties: Years of hope, days of rage. New York, Bantam Books; 1987

Harvey, David. Cidades Rebeldes. Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes; 2014.

Huyssen, Andreas. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press; 1986.

_____. “A política Cultural da Pop”. In Memórias do Modernismo. Rio de Janeiro, UFRJ; 1996. (p. 94-101).

Greenberg, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Gloria (org.) Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1997.

Klee, Paul. Teoría del arte moderno. Buenos Aires: Cactus; 2007.

Lippard, Lucy. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. California University Press; 1973.

Lipovetsky, Gilles & Charles, Sébastien. Os tempos hipermodernos. São Paulo: Barcarolla; 2004.

Lynch, Kevin. Wasting Away. Sierra Club Books: São Francisco; 1990

Macedo, Wesley. PS1 / MoMA-PS1. A transformação de um edifício em espaço expositivo de arte. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo; 2015.

Miles, Barry. In the Sixties. London: Jonathan; 2002

Montaner, Josep M. As formas do século XX. Barcelona: Gustavo Gili; 2002.

Newhouse, Victoria. Towards a New Museum. New York: The Monacelli Press; 1998.

O’Doherty, Brian. Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed. Nova Iorque: Princeton Architectural Press; 2007.

Perl, Jed. New Art City: Nova Iorque, capital da arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras; 2008.

Reiss, Julie H. From Margin to Center – The Spaces of Installation Art. Cambridge, The MIT Press; 1999.

Rosati, Lauren & Staniszewski, Mary Anne (eds.). Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010. (New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press; 2012.

Rossi, Aldo. L'architettura della città. Padova: Marisilio; 1966.

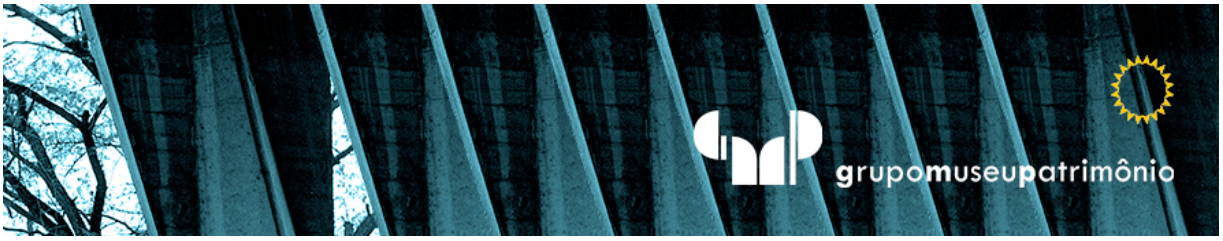
_____. A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

Sander, Jay & Hoberman, J. Rituals of Rented Island. Object theather, Loft Performance and the New Psycodrama – Manhattan, 1970-1980. Whiney Museum of American Art/ Yale University Press; 2013.

Solà-Morales, Ignasi de. *Presente y futuros: La arquitectura en las ciudades*. Barcelona: Comitè d'Organització del Congrés UIA Barcelona 96; 1996.

_____. Territórios. Barcelona: Gustavo Gili; 2002

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Além da arquitetura e da cidade, o lugar único

Además de la arquitectura y la ciudad, el lugar unico

Besides the architecture and the city, the unique place

Betty Mirocznik

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Betty.arq.18@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p173-191

Resumo

Problematiza-se aqui, a relação homem-espaço como ferramenta para a experimentação e transformação do que era originalmente um espaço estranho num lugar de empatia e identidade. Para tanto, serão utilizados conceitos da fenomenologia pautados em Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz e Gernot Böhme, somados à análise do projeto do sítio arqueológico *Shelters for Roman*, do arquiteto Peter Zumthor.

Palavras-Chave: Arquitetura. Cidade. Fenomenologia. Atmosfera. Peter Zumthor. Martin Heidegger. Christian Norberg-Schulz.

Resumen

La problematización aquí es la relación hombre-espacio como una herramienta para la experimentación y transformación de lo que originalmente era un espacio extraño en un lugar de empatía e identidad. Para esto, se utilizarán conceptos de fenomenología basados en Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz y Gernot Böhme, junto con el análisis del diseño del sitio arqueológico *Shelters for Roman*, del arquitecto Peter Zumthor.

Palavras-Clave: Arquitectura. Ciudad. Fenomenología. Ambiente. Peter Zumthor. Martin Heidegger. Christian Norberg-Schulz.

Abstract

The issue reflects the relationship man-space as a tool for the experimentation and transformation of what was originally a strange space into a place of empathy and identity. Therefore, concepts of phenomenology based on Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz and Gernot Böhme will be used, beside the analyse's design of archeological site Shelters for Roman, by architect Peter Zumthor.

Keywords: Architecture. City. Phenomelogy. Atmosphere. Peter Zumthor. Martin Heidegger. Christian Norberg-Schulz.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como tema central a análise da relação homem-espaço[1] com vista na experimentação única do sujeito sensível e seu entorno, que nos dá a sensação de pertencimento e de transformação do que era originalmente um espaço alheio em um lugar de identidade e sintonia. Para abarcar essa reflexão, serão utilizados alguns conceitos de Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz e Gernot Böhme sob a perspectiva da fenomenologia. Para esses pensadores, a experimentação do espaço é mediada pela consciência corporal obtida a partir de nosso encontro com as coisas - a tectônica, os materiais, a topografia, a tipologia e a população local. Nesse ponto, salienta-se a priorização da experiência e a sensação de se estar em um lugar único que incorpore o *genius loci* (o espírito do lugar). Acrescenta-se à essa chave a reflexão relacionada à apreensão psíquica do projeto arquitetônico e urbanístico a partir do conceito de atmosfera definido pelo filósofo alemão Gernot Böhme - em referência explícita a Heidegger - como

[1] Este artigo está relacionado à dissertação de mestrado desenvolvida na área de concentração em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da FAU USP, orientada pelo Prof. Dr. Guilherme Wisnik.

um espaço sintonizado com um conjunto de elementos indefinidos e espacialmente distribuídos. Isso se dá por meio da correlação entre uma presença emissora e a percepção física do sujeito. Soma-se à essa narrativa, a análise do projeto do sítio arqueológico *Shelters for Roman*, do arquiteto suíço Peter Zumthor, por lá serem encontrados vários dos temas trabalhados por esses filósofos e pelo próprio arquiteto. Para efeito de reflexão, sempre que nos debruçarmos sobre o tema da arquitetura estaremos também, embora de forma indireta, abordando as cidades.

ATMOSFERAS ARQUITETÔNICAS E URBANAS

A sociedade contemporânea compartilha a uniformização do gosto, ou falta dele, no sentido em que o gosto tem vínculo com o território, a paisagem, o site e as características do lugar, temas pouco valorizados em nossas produções arquitetônicas. O que se obtém da observação da dinâmica de nossos dias é que vivenciamos um modelo de globalização regido pelo consumismo, pelo imediatismo, pela atemporalidade e pela lógica do capital financeiro. Esse mecanismo impossibilita que cada um abarque a paisagem, como um todo, em torno do qual construiremos o nosso discurso e um lugar que nos seja singular.

A arquitetura e o urbanismo também são impactados por essa realidade ao dar protagonismo excessivo à dimensão da visão, impondo uma espécie de ditadura do olhar que produz, muitas vezes, edifícios de formas escultóricas e exuberantes, que não dialogam com as populações locais, e não levam em conta as características materiais e tectônica do próprio lugar onde serão implantados – a chamada arquitetura de estilo global. Como define o crítico e teórico norte-americano Fredric Jameson,

> A globalização é uma espécie de ciberespaço em que o capital (dinheiro) chegou ao seu final na desmaterialização, como as mensagens que passam instantaneamente a partir de um ponto nodal a outro pelo antigo globo, antigo mundo matéria. (Jameson, 1998, p.154).

Essa arquitetura e urbanismo midiáticos se transformam em imagens, operando a estetização e a celebração do superficial ao desenhar museus, estádios e aeroportos, entre outros edifícios, que produzem valor em si mesmos por sua dimensão espetacular, atuando apenas como vetor promocional para gerar lucro.

> A prática dessas grandes obras é regida pela lógica da performance, no sentido artístico do termo, resultando em um consumo estético de um capitalismo artista. Entende-se por capitalismo artista um estado de ordem econômica liberal que investe cada vez mais nas indústrias de criação, com o intuito de colocar no mercado uma multidão de produtos e serviços de consumo, de bens que proporcionem prazer, distração e experiências emocionais. Como afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, O capitalismo artista forjou uma economia emocional de sedução assim como um consumidor louco por novidades permanentes [...]. (Lipovetsky e Serroy, 2014, p.49).

Cidades como Dubai, Abu Dhabi, Pequim e muitas outras são exemplos dessa narrativa. Em meio a um mundo de cidades globais, muitas metrópoles competem entre si pela duvidosa honra de possuir o edifício mais alto do mundo, ou o museu mais midiático que se puder construir, prática sintomática de nossa sociedade do espetáculo, como descrita em obra seminal do pensador francês Guy Debord. (Debord, 1997).

É fato que o pensamento visual esteve sempre presente no trabalho dos arquitetos e urbanistas. Até o início da modernidade, a arquitetura aspirou expressar a ordem do mundo tomando a proporção como analogia da ordem cósmica. Os edifícios eram entendidos como instrumentos de mediação entre o cosmo e os homens, entre os deuses e os mortais, entre o passado e o futuro. Contudo, desde as produções modernas até os tempos atuais, os edifícios vêm perdendo a sua relevância metafisica e cósmica, ao mesmo tempo que a arquitetura vem se transformando em fonte matricial na criação de imagens. (Pallasmaa, Alvarado, 2009).

É certo que os projetos arquitetônicos contemplam o conceito vitruviano da venustas, associado à beleza e à apreciação estética. No entanto, a arquitetura também implica na construção de espaços, na relação com o sítio, com a

paisagem e com a tectônica empregada. E, além disso, essa prática acontece não apenas por meio de elementos construtivos que delimitam o espaço, mas também, como definido pelo arquiteto e historiador italiano Bruno Zevi em seu livro *Saber ver Arquitetura*, por meio do vazio, do espaço que não pode ser representado e reconhecido a não ser pela experiência direta do indivíduo. (Zevi, 2000).

Para explicitar a sua leitura, Zevi faz uso de uma citação de Frank Lloyd Wright,

> Declaro que chegou a hora para a arquitetura reconhecer a sua natureza, compreender que deriva da vida e tem como objetivo a vida como hoje a vivemos, de ser, portanto uma coisa inteiramente humana. Se vivermos com personalidade e beleza, a arquitetura torna-se a necessária interpretação da nossa vida (...). Sim, a interpretação da vida: esta é a verdadeira tarefa da arquitetura, pois os edifícios são feitos para se viver neles, para se viver neles com felicidade, são construídos para acrescentar o prazer de viver. (Wright in Zevi, 1978, p.426).

Uma das abordagens escolhidas para tratar desses paradigmas é a fenomenologia. O pensamento fenomenológico pode ser entendido a partir da problematização da relação homem-espaço proposta pelo filósofo alemão Martin Heidegger no livro *Ser e tempo* (1927). O que nos interessa aqui é a análise a respeito da nossa capacidade de habitar como reflexão da relação entre o homem e o espaço. Para Heidegger, a compreensão objetiva do espaço pressupõe a experiência reflexiva de cada um com o seu próprio ser, como uma construção mental que organiza os espaços a partir da matéria.

> A teoria arquitetônica recente aproximou-se da reflexão filosófica ao problematizar a interação do corpo humano com o seu ambiente. Sensações visuais, táteis, olfativas e auditivas constituem a parte visceral da apreensão da arquitetura, um veículo que se distingue por sua presença tridimensional. (Nesbitt, 2008, p.31).

À essa leitura somam-se os conceitos defendidos pelo arquiteto e pensador da arquitetura norueguês Christian Norberg-Schulz em seu livro *Existence, Space and Architecture* (Existência, Espaço e Arquitetura) ao problematizar o espaço como dimensão da existência humana. Para Schulz, o interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais decorrentes de sua necessidade em compreender e dar significado às relações com o entorno, orientando-se de

forma cognitiva e afetiva, visando estabelecer um equilíbrio dinâmico com o espaço que o cerca. (Nesbitt, 2008).

Sob tais pontos de vista, coloca-se como reflexão fundamental o conceito da atmosfera, frequentemente descrita como um sentimento ou humor associado a um lugar, pessoa ou coisa em particular. Com referência explícita a Heidegger, o filósofo alemão Gernot Böhme, em seu ensaio *Atmosphäre* (Atmosfera), define a atmosfera como um espaço sintonizado com um conjunto de estados indefinidos, espacialmente distribuídos.

> Böhme se refere à atmosfera como a emergência das coisas, a interdependência entre a percepção física de uma presença emissora - objeto, e a realização da presença física do eu observador – e o sujeito. Com a ajuda da teoria da fenomenologia e da comunicação, a estética pode transcender a relação com a obra de arte e a questão do julgamento racional do gosto (Kant), no sentido de desenvolver uma percepção integral da nossa presença física, sempre envolta numa troca contínua de energias com o ambiente circundante - é por ele denominada como atmosfera. (Fischer, 2007, p.38, nossa tradução).

O argumento central de Böhme é o de que a ideia de atmosfera não se refere a alguma característica espiritual, e sim a algo produzido por nós.

> Para Böhme, a experiência de ambientes sinestésicos e imersivos não exclui uma postura reflexiva e crítica, pelo contrário, a consciência da corporeidade e consciência da percepção humana são os alicerces da inteligência, da maturidade e de um acesso estético à realidade - abrindo o efeito emancipador da arte e da arquitetura. (Fischer, 2007, p.38, nossa tradução).

É claro que toda e qualquer edificação tem o caráter vitruviano da firmitas – construção firme e bem estruturada -, mas existem aquelas que problematizam questões como as inter-relações entre o edifício, a cidade, o uso e o corpo do usuário em sentido amplo, onde à dimensão sensorial se somam a psicológica e a cultural. Nessa perspectiva, a arquitetura fortaleceria o entendimento do real, ao fundir o nosso sentido de identidade com a experiência de estar e ser no mundo.

O presente texto propõe a reflexão sobre o projeto do sítio arqueológico *Shelters for Romain* (1986) do arquiteto suíço Peter Zumthor, por entender

que nesse projeto encontram-se vários dos conceitos defendidos pelo arquiteto, um dos principais representantes da corrente que opera em sentido contrário à submissão irrestrita da arquitetura aos ditames do mercado de imagens e a doutrina do lote urbano. Suas reflexões e estratégias visam construir edifícios que evitem o desperdício de materiais e a repetição de formas tão frequentes nos projetos contemporâneos. Seu trabalho é voltado principalmente ao entendimento da obra como um lugar específico.

PETER ZUMTHOR

Com base formativa em marcenaria, Peter Zumthor ingressou em 1968 no Departamento de Manutenção e Preservação de Monumentos do Cantão de Graubüngen, na Suíça, onde desenvolveu pesquisas em técnicas construtivas e novos materiais aplicáveis não somente ao patrimônio histórico, mas também a novos edifícios. Em 1979 iniciou uma carreira autônoma, e, em 1985 abriu o próprio escritório, na pequena aldeia de Haldenstein, próxima à cidade de Chur, nos Alpes suíços.

O arquiteto, em suas várias produções e reflexões, sugere uma leitura espontânea, emocional e não intelectual do espaço, visando estabelecer uma relação de identidade com a paisagem em que o projeto será implantado, prática que vai muito além da forma e da função do edifício. Discute o conceito da construçao do lugar a partir da materialidade, de nossas memórias e percepções. Nessa perspectiva o indivíduo opera como figura central na construção do espaço como um lugar singular. É a partir das suas percepções, memórias e sensações em relação à obra e experiência com o entorno que se estabelece uma dinâmica que não se esgota a priori.

Na sequência, o protagonismo do edifício é usado como ponto de partida para o debate da experimentação e da relação entre o indivíduo e a realidade espaço temporal em que está situado.

SÍTIO ARQUEOLÓGICO *SHELTERS FOR ROMAN*

Chur, capital do Cantão dos Grisões, é a cidade mais antiga da Suíça, com cerca de 5.000 anos de existência. O primeiro assentamento encontrado no local remete a 3.500 anos a.C. Em 15 a.C. o Império Romano conquistou a vila e a designou como Chur (*Cúria Raetorum*), transformando-a na capital da nova província romana de Cúria. Sua localização, à margem direita do Rio Reno, era estratégica pois por lá transitavam as maiores rotas vindas dos Alpes, e que posteriormente continuavam ao longo do rio. Os romanos ocuparam a área que atualmente é chamada de *Welschdorfli*, próxima ao centro histórico da cidade.

Em 1985 o escritório de Peter Zumthor foi contratado para projetar uma intervenção arquitetônica que tinha como programa a preservação do sítio arqueológico e a construção de um museu. Pouco se sabe sobre Chur nos tempos romanos, no entanto, presume-se que essas ruínas sejam remanescentes de duas estruturas comerciais existentes à epoca. O projeto propôs três volumes prismáticos, dois maiores e um terceiro formando uma ponta. A planta do conjunto corresponde exatamente as ruínas reveladas na década de 70, que facilita ao visitante dimensionar e imaginar as dimensões e formas da antiga construção. Internamente encontra-se uma passarela metálica elevada que atravessa o edifício longitudinalmente.



Figura 1: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986. Fonte: autora

Zumthor optou pelo desenho de uma pele envoltória composta por ripas de madeira articuladas para possibilitar a entrada de luz e ventilação, elementos necessários para a preservação das relíquias históricas. Inseriu em cada uma das fachadas dos dois blocos maiores, janelas que se projetam para fora das caixas de madeira, permitindo a visualização pelos transeuntes do espaço interno e das escavações. A simplicidade das soluções adotadas constrói o acolhimento sem ostentação e a constatação de que não é o edifício a principal atração, mas sim, o sítio arqueológico.

O conjunto cria uma presença volumétrica no espaço urbano. À noite, os transeuntes podem ligar as luzes internas, fazendo com que o *Shelters* pareça uma lanterna na paisagem urbana. A madeira, utilizada com frequência nas construções vernaculares alpinas, é aqui utilizada na forma de lamelas de madeira maciça sobrepostas horizontalmente com uma pequena inclinação e, estruturadas uma a uma em requadros verticais de madeira, também maciça. Esses painéis são apoiados por elementos modulares metálicos afixados em pilares e vigas de madeira. Todo o conjunto é estruturado em fundações de

concreto que percorrem o edifcio em sentido paralelo às ruínas de pedra. Para a cobertura, foram projetadas três claraboias metálicas, em formato losangular, que permitem a entrada de luz e a visualização do céu.



Figura 2: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986. Fonte: autora

Para a visita foi necessária a retirada da chave da porta que dava acesso ao edifício no *Information Desk* da estação de trem, mediante um depósito de 50 francos suíços, que seriam estornados no ato de devolução das chaves, por conta de o museu não ter pessoal fixo.

A caminhada às ruínas em um dia chuvoso e frio, com a chave de acesso em mãos, criou uma expectativa e um certo desconforto, que de alguma forma se prolongou ao longo da visita. As frestas entre as madeiras permitiam que o frio e a umidade penetrassem no interior da edificação, e a fraca luz natural daquele dia resultou em um espaço um tanto quanto sombrio. Da mesma forma que causou um desconforto, essa situação também despertou sensações e percepções emocionais, criando uma atmosfera resultante de um

espaço que se comunica com o usuário, uma edificação que opera como uma membrana envolvente e com os materiais em conjunto que respondem a ela.

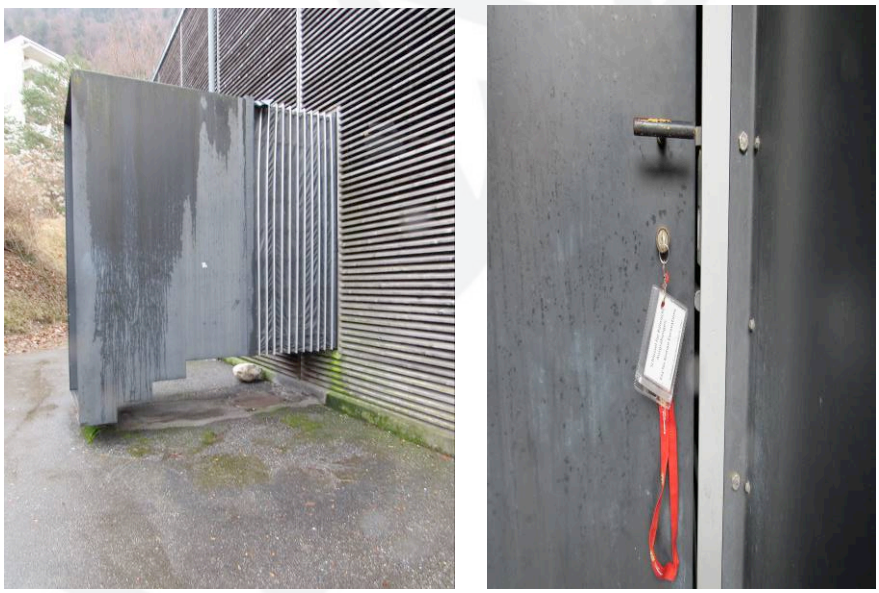


Figura 3: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986
Fonte: autora

O *genius loci* (gênio do lugar) a todo tempo é percebido nas ruínas em pedra, nos restos de um piso de madeira carbonizado, nos objetos expostos em vitrines de vidro, bem como no fragmento remontado de uma pintura de parede que representa Mercúrio, o deus do comércio e dos ladrões, transforma o espaço com piso em terra batida, em um lugar singular. O conjunto arquelógico protegido pelo edificio que se insere na paisagem tornou a visita única e especial.



Figura 4: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986. Fonte: autora

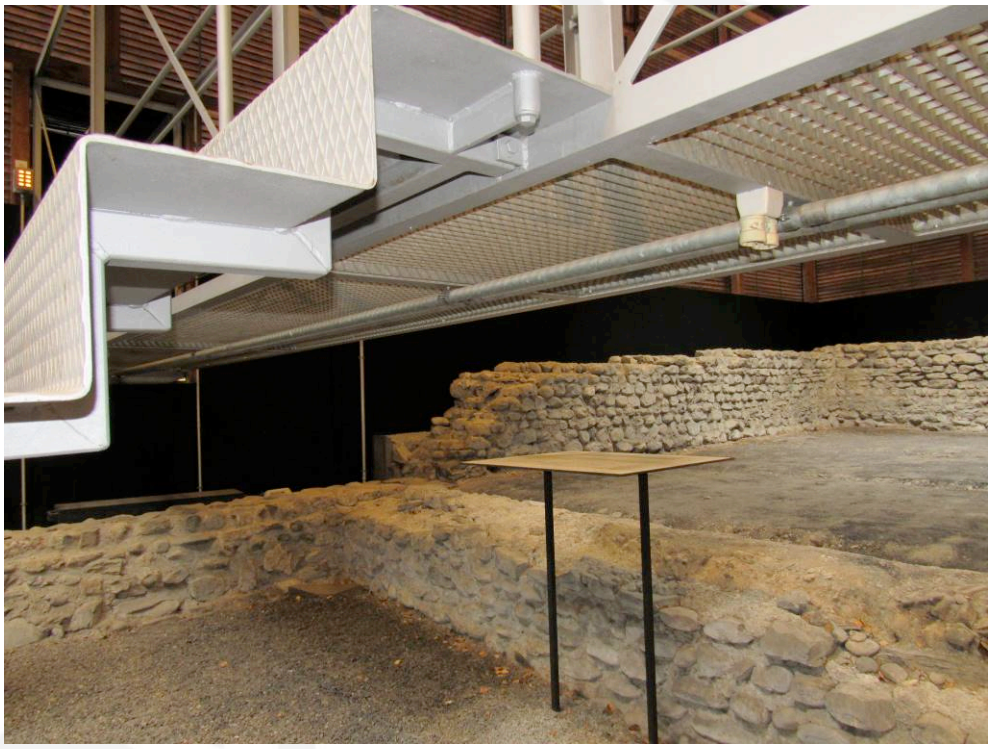


Figura 5: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986. Fonte: autora

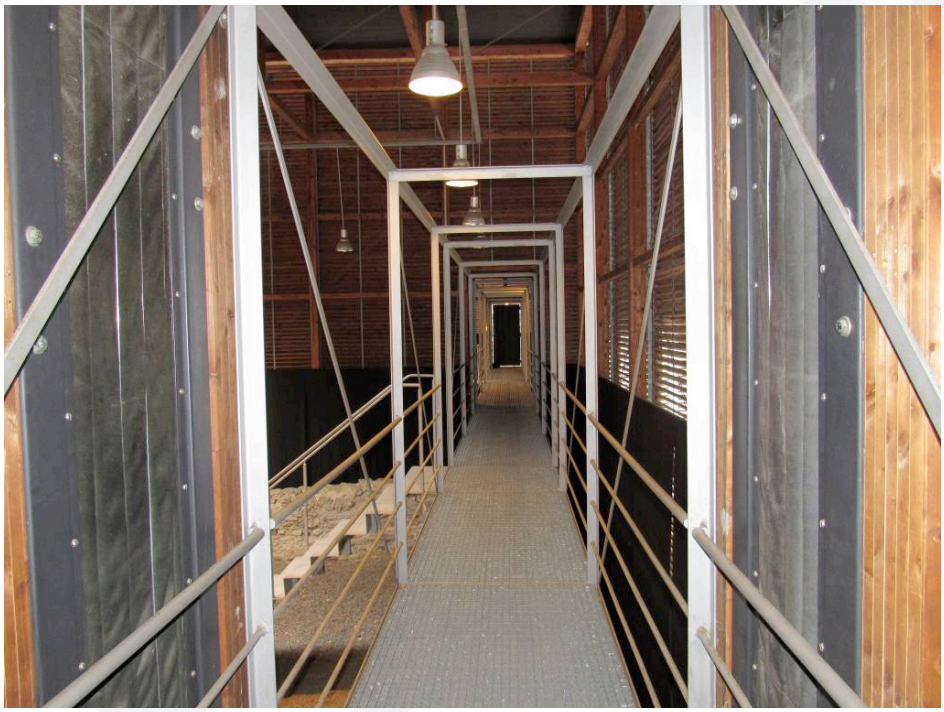


Figura 6: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986. Fonte: autora

Shelters for Roman instiga a reflexão do projeto arquitetônico como meio de explicitação dos significados encontrados no ambiente dado. Nesse sentido é importante considerar a relação do individuo com o entorno, com o ambiente natural e com o construído. Por esse ângulo, a implantação do edifício resultará num ato de demarcação ou diferenciação da paisagem.

A identificação do homem com o lugar tem como narrativa a sua relação com determinado ambiente que é entendido como portador de um significado, como uma correspondência entre o mundo externo e o interno, entre corpo e alma, como base do sentimento de pertencer. Os objetos de identificação podem ser percebidos como propriedades concretas do ambiente e como identidade do lugar em função de sistemas de pensamentos. Essa identificação com o lugar opera como ponto central na apropriação arquitetônica, implicando num processo de tradução e discussão da linguagem da arquitetura.

CAMADAS DO LUGAR

Considerando a materialidade constata-se a partir da análise do projeto de Zumthor, pelo viés da fenomenologia, que a identidade do sujeito com a identidade do lugar se dá a partir de um retorno às coisas em oposição às abstrações e construções mentais e faz duras críticas à construção de ambientes desprovidos de significado e que não estabeleçam relação com o usuário. Aproxima a arquitetura e a cidade do conceito heideggeriano de habitar – estar em paz num lugar protegido – defendendo uma análise fenomenológica sobre o objeto do projeto arquitetônico e a sua relação com o ambiente circundante, que constrói lugares fundamentados no próprio caráter do ser existencial.

Para tal compreensão e significação, nos aprofundaremos sobre o protagonismo da construção do lugar e do *genius loci* na arquitetura. Essa reflexão se dará por meio do entendimento da relação do indivíduo com o entorno, com o ambiente natural e com o construído; de como cada um percebe os edifícios, lugares e cidades. Por esse ângulo, a implantação do edifício resultará num ato de demarcação ou diferenciação da paisagem.

> Proteger e conservar o *genius loci* implica concretizar sua essência em contextos históricos sempre novos. Poderíamos dizer também que a história de um lugar deveria ser sua *autorrealização*. O que, a princípio, era simples possibilidade, é revelado pela ação humana, iluminado e conservado em obras de arquitetura que são ao mesmo tempo velhas e novas. Assim sendo, o lugar comporta propriedades que têm um grau variável de invariância. (Nesbitt, 2008, p. 454).

O fato de a construção ser apreendida pelo espírito do lugar cria uma dialética entendida por Norberg-Schulz como um processo de partida e retorno. Essa dinâmica se dá em um fluxo contínuo de associações e ressignificações nas quais certas características são preservadas, algumas importadas e outras exportadas por meio de transferências, traduções e transposições. (Norberg-Schulz, 1971).

O entendimento desse mecanismo é vital para a reflexão dos conceitos de continuidade e mudança defendidos por ele. Em sua narrativa sobre o *genius loci* o filósofo descreve como fundamental: a visualização e compreensão do ambiente natural, a complementação do que falta no ambiente dado e a simbolização do real como ferramenta para uma arquitetura que não esteja comprometida simplesmente com a reprodução do existente, mas, sim, com a criação de algo novo e diferente. Essa correspondência se dá a partir da experimentação e comunicação. Nesse sentido, o edifício também pode ser entendido como algo que está em relação com o entorno construído.

Para dar luz a essa reflexão, pensemos no sítio arqueológico *Shelters for Roman* como a estrutura de um lugar que resulta da relação entre o edifício e o caráter do *site* – efêmero e original – em que está implantado. A construção corresponde à organização do espaço tridimensional de madeira que compõe o lugar e ao caráter do ambiente, a propriedade que denota o conceito de atmosfera, percebida de maneira difusa e periférica, e não por uma observação precisa e consciente. A somatória desses dois conceitos pode ser entendida como espaço vivido. De acordo com Heidegger: *O mundo a qualquer momento revela a espacialidade do espaço que lhe pertence*. (Heidegger in Norberg-Schulz, 1972, p.34, nossa tradução).

Agrada-me a forma como Zumthor abordou o tema na palestra da Universidade de Tel Aviv, ministrada em 2013.

> Você sempre constrói em um lugar. Uma possibilidade é a de impor seu próprio estilo onde quer que você vá. A outra possibilidade é a de que o local te inspire a fazer algo especial. Eu pertenço à segunda categoria. Eu vejo o site como uma fonte de inspiração e meu desejo é criar algo que corresponda a ele.

O projeto do sítio arqueológico atua como meio de explicitação dos significados encontrados no ambiente dado. Interessa a meu ver, analisar o sentido do lugar natural e do lugar criado. O arquiteto coloca como propósito da arquitetura a construção de um sítio que seja transformado em um lugar, isto é, revele os significados presentes no ambiente dado. Para tanto, Norberg-Schulz coloca como elementos do ambiente criado pelo homem, em primeiro

lugar, os assentamentos de diferentes escalas, das casas às fazendas, das aldeias às cidades. E, em segundo lugar, os caminhos que os conectam, além de outros elementos que transformam a natureza em paisagem cultural. E afirma:

> As casas particulares, as aldeias, as cidades são construções que reúnem dentro delas e em torno delas esse entre multiforme. As construções trazem a terra, como paisagem habitada, para perto do homem e, ao mesmo tempo, situam a intimidade da vizinhança sob a vastidão do céu. (Nesbitt, 2008, p.448).

Nesse sentido, a estrutura do lugar se revela em conjuntos ambientais que incluem: o espaço, como sistema de relações, indicado por preposições: acima, abaixo, antes, atrás, de, além das que indicam relações topológicas; o caráter, indicado por adjetivos e peculiaridades: áridas, férteis, ameaçadoras, naturais e, finalmente, os lugares, denominados por: países, regiões, paisagens, assentamentos, construções, entre outros. (Nesbitt, 2008).

CONCLUSÃO

Procurou-se refletir aqui, sobre a identificação do homem com o lugar e a cidade, a partir, de sua relação com determinado ambiente entendido, como portador de um significado. Isso se dá na correspondência entre o mundo externo e o interno, entre o corpo e a alma e no sentimento de pertencer. Adotou-se como chave de reflexão o conceito de Gernot Böhme sobre atmosfera. Para o filósofo, a atmosfera é constituída por um conjunto de características indeterminadas e distribuídas pelo espaço que, passam a ser percebidas como propriedades concretas do ambiente. Essa formação opera na percepção corporal do sujeito na construção de um lugar singular.

Para essa narrativa na chave da fenomenologia, elegeu-se, também, os conceitos propostos por Martin Heidegger e Christian Norberg-Schulz. Para esses filósofos o indivíduo relaciona-se com o entorno a partir de suas percepções, memórias e sensações. Essa dinâmica, transforma um edifício ou cidade qualquer em um lugar envolvente que prioriza as coisas que nos

rodeiam. Isso aproxima o sujeito, do lugar, em oposição as abstrações e construções mentais, e, revela significados ao ambiente dado.

O conceito da construção de um lugar singular para o sujeito é determinante na prática do arquiteto suíço Peter Zumthor. Seu projeto para o sítio arqueológico de Chur, *Shelters for Roman*, tomado aqui como referência, explicita essa narrativa no sentido em que lá encontramos um espaço sintonizado, construído a partir da atmosfera obtida na relação entre as ruínas, o edifício e as propriedades do local. A atmosfera desse edifício está associada, portanto, às maneiras complexas e sutis com as quais as diferentes coisas encontram-se no espaço e produzem emoções e afetos na nossa relação com o espaço.

A partir do exposto, pode-se considerar que alguns arquitetos e urbanistas fazem uso dos conceitos da fenomenologia e da atmosfera para a construção de lugares singulares, que tragam significados, sensações e criem espaços emocionais. Que promovam a conscientização e a relação corporal com o entorno de uma forma não impositiva, com o intuito, de nos sequestrar do ritmo frenético e alienante de nossos dias.

Pirandelo já dizia: *Assim é se lhe parece*.

BIBLIOGRAFIA

Böhme, Gernot. Atmosphäre. Frankfurt: Suhrkamp; 1995.

_____. Encountering Atmospheres. A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor. In: OASE#91, *Journal for Architects*, v. 93; 2014.

Debord, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Lisboa: Mobilis in Mobile; 1997.

Fischer, Ole. Atmospheres, Architectural Spaces between Critical. In: *Field journal,* v. 01; 2007.

Jameson, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática; 1998.

Heidegger, Martin. Ser e tempo. São Paulo: Vozes; 2014.

_____. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70; 1990.

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. A Estetização do mundo - viver na era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras; 2014.

Nesbitt, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify; 2008.

Norberg-Schulz, Christian. Existence, Space and Architecture. Londres: Cox and Wyman; 1972.

Pallasmaa, Juhani; Alvarado, Rodrigo G. Tocando el Mundo: espacio vivencial, visión y hapticidade. In: Architecturas del Sul v. 27 n. 36. Concepción; 2009.

Zevi, Bruno. Saber Ver a Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes; 2000.

_____. História da Arquitetura Moderna, vol II. Lisboa: Arcadia; 1978.

Zumthor, Peter. Atmosferas: entornos arquitectonivos-as coisas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili; 2006.

_____. Presence in Architecture, Seven Personal Observations. In: Tel Aviv University; 2013.

Zumthor, Peter; Durisch, Thomas; Keusch, Beat. Peter Zumthor Therme Vals.Zurique: Verlag Scheidegger; 2014.

CRÉDITO DAS FIGURAS

Figura 1: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

Figura 2: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

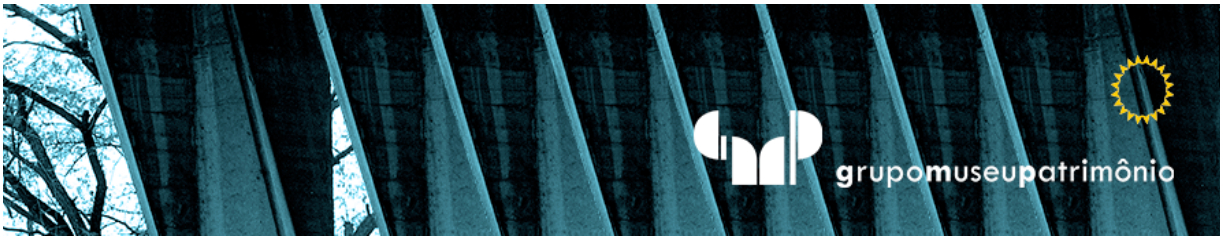
Figura 3: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

Figura 4: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

Figura 5: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

Figura 6: Shelters for Roman Archaelogical site, Peter Zumthor, 1986.
Fonte: autora

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Museus e Desenvolvimento Sustentável

Museos y desarrollo sostenible

Museums and Sustainable Development

Mariana Espel de Oliveira,

Pós Graduada em Património Cultural e Museologia pela Universidade de Coimbra e em Ciência Política pela Universidade de Aveiro. Mestranda em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal. mraeo@outlook.pt

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p193-220

Resumo

O presente estudo propõe um plano metodológico elaborado com base nos Indicadores de Sustentabilidade sugeridos e publicados pela Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económico/OCDE em 2018. O objetivo é de reconhecer quais são os *outputs* gerados pelas atividades de Museus em Portugal que contribuem com a Agenda 2030 do Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas/ONU. O resultado demonstrou uma efetiva possibilidade de medição dos níveis de sustentabilidade dos museus e a potencialidade dessas instituições em colaborar com esta Agenda.

Palavras-Chave: Desenvolvimento Sustentável, Museus, Planejamento Estratégico, OCDE, ONU.

Resumen

El presente estudio propone un plan metodológico elaborado en base a los Indicadores de sostenibilidad sugeridos y publicados por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico/OCDE en 2018. El objetivo es reconocer qué resultados de las actividades de los museos en Portugal contribuyen a la Agenda 2030 de las Naciones Unidas para el Desarrollo Sostenible. El resultado demostró una posibilidad efectiva de medir los niveles de sostenibilidad del museo y el potencial de estas instituciones para colaborar con esta Agenda.

Palavras-Clave: Desarrollo sostenible, museos, planificación estratégica, OCDE, ONU.

Abstract

The present study proposes a methodological plan prepared based on the Sustainability Indicators suggested and published by the Organization for Economic Cooperation and Development/ OECD in 2018. The objective is to recognize which outputs are generated by the activities of Museums in Portugal that contribute to the UN Sustainable Development 2030 Agenda. The result demonstrated an effective possibility of measuring the sustainability levels of museums and the potential of these institutions to collaborate with this Agenda.

Keywords: Sustainable Development, Museums, Strategic Planning, OECD, UN.

INTRODUÇÃO

Este estudo [1] tem o objetivo de demonstrar a importância de se reconhecer os fatores existentes nas atividades dos museus que contribuem para o Desenvolvimento Sustentável da Sociedade.

Para reconhecer a mais-valia destas instituições e envolvê-las em programas que objetivam a implementação de Políticas Públicas para o Desenvolvimento Sustentável (DS) - é necessário que primeiro se reconheça quais sãos as atividades, ações serviços e *outputs* gerados pelos museus à serem utilizados de forma efetiva em futuros programas que objetivam contribuir para o DS.

Diante da necessidade observada, este estudo pretende ser um contributo inicial para que os museus em Portugal tenham diretivas que auxiliem no reconhecimento de *outputs* que colaboram com os pilares do DS. Aplicando este procedimento é compreensível que estas instituições terão condições e

[1] Este estudo foi parcialmente apresentado em maio de 2019 no Departamento de Ciências Sociais e Políticas do Território na Universidade de Aveiro, Portugal para conclusão da Disciplina Ambiente e Estratégias do Desenvolvimento no âmbito do Curso de Mestrado em Ciência Política, primeiro ano, segundo semestre, sob tutoria dos Professores Doutores Artur Rosa Pires e José Manuel Martins.

informação concreta para apresentar ao Poder Público formas de atuação como um agente dinamizador do DS.

Para atingir o objetivo delineado nos parágrafos anteriores, o estudo propõe um método para que seja feita a observação de *outputs* gerado pelos Museus. O modelo de recolha de dados está orientado pelas diretrizes da OCDE, publicado em Novembro de 2018, no Guia *"Culture and local Development: Maximising the Impact -Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums".*

Os dois museus que serviram de referência e como objetos de estudo para observação estão situados na Região Centro de Portugal. A recolha de dados possibilitou o reconhecimento das aptidões de cada museu participante.

A escolha por Portugal, considerou o fato do País ser membro da Organização das Nações Unidas (ONU), o que traz de forma inevitável, o compromisso de elaborar Políticas Públicas (PP) relacionadas a Agenda 2030 para o DS. Outro aspeto considerado está relacionado a inexistência de diretrizes para recolha e análise desta tipologia de dados.

Neste estudo, foram realizadas pesquisas bibliográficas que contemplam a conceitualização do Planejamento Estratégico relacionado ao Desenvolvimento Sustentável, e foram feitas também, consultas em publicações que relacionam Museus e o conceito de DS.

Na segunda fase do estudo, foram realizadas observações e aplicação de questionários em duas instituições museológicas da Região Centro de Portugal com o objetivo de reconhecer se os Parâmetros OCDE previamente organizados, eram reconhecidos nas instituições mencionadas.

O trabalho de investigação realizado está estruturado em cinco itens, iniciando pela Revisão de Literatura que está organizada em dois subitens, denominados Planejamento Estratégico e Desenvolvimento Sustentável e o segundo subitem denominado Museus e Desenvolvimento Sustentável. O segundo item, denominado Desenvolvimento, contempla o processo metodológico realizado

neste trabalho. Os resultados advindos do processo de investigação realizado por meio do método de Estudo de Caso (multi casos), estão delienados no terceiro item. No quarto item, foi acrescida uma breve demonstração de como os indicadores elaborados para recolha de dados, correspondem aos objetivos da Agenda 2030 para o DS da ONU. Por fim, no último item denominado Considerações finais, serão elencados aspectos observados durante a elaboração deste estudo, onde se pretende delinear as descobertas, implicações e pertinência deste trabalho

Objetivo e justificativa do estudo

O objetivo do estudo é oferecer aos Museus em Portugal um contributo inicial, para que estas instituições possam reconhecer quais são os *outputs* gerados nas suas atividades, que poderão contribuir com o DS da localidade em que o Museu está inserido.

A relevância para elaboração do estudo está relacionado ao protagonismo dos Museus nas Agendas relacionadas ao DS. Desta forma, é necessário que estas instituições tenham dados organizados para demonstrar e reconhecer a sua efetiva colaboração e também, elaborar possíveis formas de cooperar com programas relacionados ao DS. Sem isto, dificilmente suas ações serão reconhecidas e apoiadas pelo Poder Público.

Segundo Pires (2012) mensurar e reconhecer o nível de sustentabilidade das instituições é “uma excelente forma de comunicar, sensibilizar e educar, não só a população em geral, mas também políticos, decisores, técnicos e os mais variados agentes econômicos, para a necessidade de alterar estilos de vida e comportamentos” (2012: p. 12).

Em suma, este método se demonstra relevante pelo fato deste disponibilizar ao setor governamental, informação credível que demonstre a efetiva colaboração da instituição na Agenda do DS, tendo assim meios que evidenciem o que realmente o setor Público pode extrair de positivo e utilizar de forma estratégica para o DS da sociedade (Wickham and Lehman, 2015: p. 4).

Com o reconhecimento do objetivo e justificativa do estudo, o item seguinte irá abordar de forma breve, a base teórica que serviu de referência para a conceitualização e elaboração deste estudo.

Revisão de Literatura

A Agenda 2030 da da ONU reconhece o Museu como um relevante ator institucional colaborador dos programas de Políticas Públicas relacionadas ao cumprimento da Agenda 2030[2] da ONU. (Unesco,2018).

Para implementação de PP relacionadas ao cumprimento desta Agenda, é de suma importância que a administração local, regional e nacional, realizem Planos Estratégicos para definir diretrizes que objetivam atingir as orientações da ONU para o DS. No entanto, é possível facilitar o processo de incluisão dos museus nestes planejamentos com a realização de um estudo aprofundado que aborde quais as atribuições que tal organização é capaz de suportar, para então ser submetida como um agente do DS.

Atualmente na literatura, foram identificados estudos que delimitam as possíveis intervenções e contribuições que poderão ser atribuídas aos museus em relação ao cumprimento dos objetivos da agenda 2030. Como exemplo, o Guia publicado em 2018 pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE) e Comissão Internacional dos Museus (ICOM), denominado "*Culture and local Development: Maximising the Impact - Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums"*. Este guia evidencia quais as atividades e modos de operação existentes nos

[2] «A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas é constituída por 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e foi aprovada em setembro de 2015 por 193 membros. Os ODS resultam do trabalho conjunto de governos e cidadãos de todo o mundo para criar um novo modelo global para acabar com a pobreza, promover a prosperidade e o bem-estar de todos, proteger o ambiente e combater as alterações climáticas». Fonte: https://www.ods.pt/ods/

museus, que estão diretamente relacionadas aos objetivos da Agenda 2030 do DS e enfatiza a contribuição da instituição como um dinamizador nas comunidades locais.

Ademais, este guia e outras bases bibliográficas referenciais também apontam estudos empíricos que demonstram a real representatividade dos museus como contribuidores do DS, no entanto, não foram localizados na literatura, trabalhos que organizam tais parâmetros para o cenário dos museus em Portugal.

Para contribuir com esta lacuna, a proposta é realizar, com base nas diretrizes da OCDE, uma observação em dois museus portugueses para assim, verificar se tais parâmetros são passíveis de serem utilizados no ambiente. Somado a isto, verificar se essas instituições já contêm estas características. Este estudo intenta ser um primeiro contributo para criação de um roteiro, que auxilie as lideranças governamentais nacionais, regionais e das localidades, a distinguir o espectro de oportunidades existentes nestas instituições.

Sendo assim, será delineado a seguir, um breve espectro conceitual para auxiliar na compreensão da interligação de temas como Planeamento Estratégico e DS, museus locais e DS, para então seguir com a fase prática deste estudo.

Planejamento Estratégico e Desenvolvimento Sustentável

O projeto de DS definido em 1987 pelo relatório Nosso Futuro Comum de *Brundtland* exibiu uma série de diretrizes ao mundo, objetivando a criação de programas governamentais que conduzissem a um caminho comum, o desenvolvimento econômico mundial ordenado, que corrigisse disparidades entre as diferentes nações somado a proteção dos recursos limitados existentes no planeta (NFC, 1991, p.46).

Neste primeiro momento o conceito definia que “Um Futuro Comum” só seria alcançado com a devida participação das nações consideravelmente prósperas, e que deveria ser contemplado em seus processos políticos um desenvolvimento baseado nos Pilares Econômicos, Ambientais e Sociais.

O conceito de DS segundo Nascimento (2012, p. 51) é compreendido em duas diferentes vertentes. A primeira está relacionada a disciplina de Biologia que se refere a capacidade "de recuperação e reprodução do ecossistema em face as agressões antrópicas ou naturais". Já na segunda vertente, a conceptualização abarca o conceito econômico. Esta conceptualização é a que mais se aproxima do conceito do DS defendido no relatório de Bruntdland de 1987 (Nosso Futuro Comum).

De forma breve é possível compreender que o conceito defende a necessidade da prosperidade das nações ser delineado de forma regulada, a ponto que o processo econômico respeite as questões ambientais de escassez e de impactos negativos nos recursos naturais finitos e acate as questões sociais que rodeiam e sofrem impacto diante do processo de Desenvolvimento Econômico. Com esta formulação, o conceito exprime o objetivo de resguardar às gerações futuras, condições básicas para sobreivência e melhoria das condições de vida em países subdesenvolvidos.

A cronologia do conceito é marcada pelo início da elaboração do Relatório Nosso Futuro Comum, divulgado formalmente às nações na Cimeira ocorrida no Rio de Janeiro - Brasil em 1992, conhecida como ECO`92. Nesta cimeira foi lançado o primeiro guia de diretrizes para o DS e foram também, enumerados os países signatários desta Agenda. Definido os rumos para os próximos anos, a Agenda orientada pela ONU, teve como base a criação de orientações para a elaboração de PP que contemplasse o DS que deveriam ser seguidas até 2015, definindo assim a Agenda 21.

Em 2015, foi realizada a última cimeira em Paris, organizada pela ONU onde foram discutidas as respostas obtidas da implantação da Agenda 21 e elaborada uma nova fase, denominada Agenda 2030, onde foram elencadas as necessidades e o cenário da sociedade global do tempo presente e as lacunas deixadas no programa passado.

Na obra denominada *Sustainable development in a post-Brundtland world* (2006), os autores defendem que após dezoito anos da conceitualização do

termo DS, a sua aplicação ainda apresenta divergência no seu entendimento. Assume também que não foram enfrentados caminhos que gerassem respostas a níveis globais, defende que os programas e implementações objetivando o compromisso com a Agenda se encontram bastante fragmentados e com resultados demasiados díspares (Snedoon et al).

Esta observação delineada por Snedoon et. al (2006), parece ter sido nitidamente apreciada na elaboração dos novos parâmetros da Agenda 2030, em que os objetivos e diretrizes de implementação foram alterados, como exemplo, em relação ao protagonismo dos países subdesenvolvidos, que anteriormente estavam por assim dizer, em um patamar menos restrito de ações dentro dos objetivos da Agenda 21.

Outro aspeto levantado pelos autores e reelaborado nestas diretrizes, consiste no reconhecimento de atuações setoriais, compatibilizando as responsabilidades globais, nacionais e locais e a implantação de dezessete objetivos baseado nos resultados, estudos e lacunas deixadas pela implementação da Agenda 21. (Ministério, 2017, p. 6)

Foi feita nesta investigação, uma analogia desta nova visão do conceito. Este novo olhar para formulação de estratégias para ações que contribuem para o DS, poderia ser comparada com as tradicionais bonecas russas, denominadas Matrioskas. As Matrioskas são bonecas artesanalmente produzidas, que curiosamente escondem dentro de si um segundo exemplar de igual aparência, no entanto, de menor tamanho pois, esta redução nas suas dimensões, permite que essa versão reduzida seja colocada dentro da versão maior. Este processo, de um exemplar da boneca dentro da outra se repete por até sete vezes, conforme figura 1.

Os objetivos relacionados ao DS do planeta, só serão alcançados com a participação de todos os níveis de comunidades e governação existentes.

Neste sentido, a Matrioska do Desenvolvimento Sustentável seria a de nº 7, a menor, pois para se chegar a figura última (resultados inerentes de aplicações

de Políticas Públicas para o DS) seria necessária uma abertura dos diferentes níveis de governação para o encontro dos objetivos finais.

Esta dinâmica da Matrioska se enquadra aos Museus e evidencia o fato dessas instituições serem potenciais agentes contribuidores do DS na fase final do processo no nível local.

O referencial bibliográfico utilizado para elaboração deste estudo demonstra que o conjunto de atores e a multiplicidade de agentes que deverão ter um papel ativo para geração de resultados, definem uma rede complexa. Tendo em conta esta complexidade de redes de atuações, o Planejamento Estratégico se faz protagonista. Quando os objetivos definidos são determinados por pilares de ordem econômica, social e ambiental é possível visualizar diferentes necessidades e soluções que deverão ser contempladas em diferentes âmbitos. Essas diferenças são tanto ao nível global, nacional, regional e local.

Traçar estratégias assertivas para se chegar a um objetivo, é uma das definições mais simplistas do que é um Planejamento Estratégico.

Segundo Rezende na obra Planejamento Estratégico para organizações privadas e públicas", a falta de um pensamento estratégico inviabiliza o processo de Planejamento Estratégico, e cita que este processo exige dos responsáveis pela sua elaboração a capacidade de integrar o conhecimento macro ao micro e vice-versa (Oliveira:1999 apud Rezende,2008, p.3).

Já na obra denominada Texto de Apoio Sobre Planeamento Estratégico (2008, p.9), o autor indica que o conceito pode ser compreendido como um processo ou instrumento a ser utilizado e que o seu uso em Políticas para desenvolvimento de territórios é viável, pois apresenta a característica de reconhecimento de atores, tanto interno e externos facilitando assim o processo de tomada de decisão que assume os objetivos traçados anteriormente. Todo este conjunto de ações integradas tornam os processos de decisão e implementação mais amigáveis e realistas. É de salientar que que

este processo permite também, visualizar um cenário de possibilidades no período de pré-atuação.

Diante destas definições, já é possível traçar uma relação de dependência entre os movimentos de implementação dos objetivos do DS e o processo de Planejamento Estratégico.

O processo de elaboração de uma Política que contemple estratégias relacionadas ao Desenvolvimento Sustentável, necessita primeiro reconhecer com base nos objetivos delineados pela ONU, quais as deficiências existentes no país que deverão ser tratadas de forma mais enérgica. Com base nisto, o nível de Governo Nacional irá elencar as dificuldades existentes no país e assim traçar um panorama de deficiências e necessidades de melhorias.

Ao traçar o Plano Estratégico, serão delineadas as principais necessidades presentes no país, sugerindo então caminhos genéricos a serem seguidos. Feito isto, são os governos locais que deverão traçar, com base nas suas necessidades e agendas, as iniciativas a serem colocadas nas agendas locais para aprovação política e implantação. Nesta fase, o Planejamento Estratégico deverá ser orientado para uma visão macro das diretrizes da Agenda do Governo Nacional e assim, deverá traçar caminhos assertivos para o processo que se inicia na elaboração, decisão, implantação e avaliação de uma determinada Política Pública local.

Na obra denominada *"Strategic planning as a catalyst for transformative practices"* pode ser vista uma segunda visão sobre o que objetiva o Planejamento Estratégico na elaboração de Políticas Públicas territoriais. O autor defende que o Planejamento Estratégico orienta um processo que estimula o encontro de sinergias entre forças de atuação de diferentes âmbitos, setor público, privado, terceiro setor e capital social (Albrechts, 2016, p.6).

Desta forma, o processo de encontro de sinergias, além de complexo tende a ser conflituoso. Considerando este aspeto, Guerra (2000) sintetiza em três pontos os desafios que justificam uma ordem estratégica na implementação

de Políticas Públicas territoriais, que são: (a) a grande incerteza criada pelos dinamismos do exterior; (b) a crescente complexidade dos processos urbanos; (c) a diversidade dos agentes e interesses que intervêm no progresso urbano (2000, p.42).

Em suma, é possível relacionar os pressupostos delineados sobre esta temática na interação entre implementação de Políticas Públicas territoriais somado aos objetivos do DS. Criar espectros de ação que contemplem esses objetivos depende de uma ação mais fragmentada, como exemplo, atribuir e reconhecer aos museus programas dos quais eles estão habilitados a agir. Neste caso, a fragmentação de atores não vem em um sentido pejorativo, mas sim no sentido de reconhecer que há necessidade de uma coordenação de diferentes atores, que nas suas diferentes atribuições deverão contribur nas pretensões relacionadas aos objetivos do DS.

No item seguinte, serão elencadas referências bibliográficas que demonstram a relação existente entre Museus e o DS, justificando assim a necessidade de se conhecer melhor quais são as atribuições destas instituições, que tendem a ser aproveitadas de forma assertiva em programas que objetivam o cumprimento dos objetivos do DS.

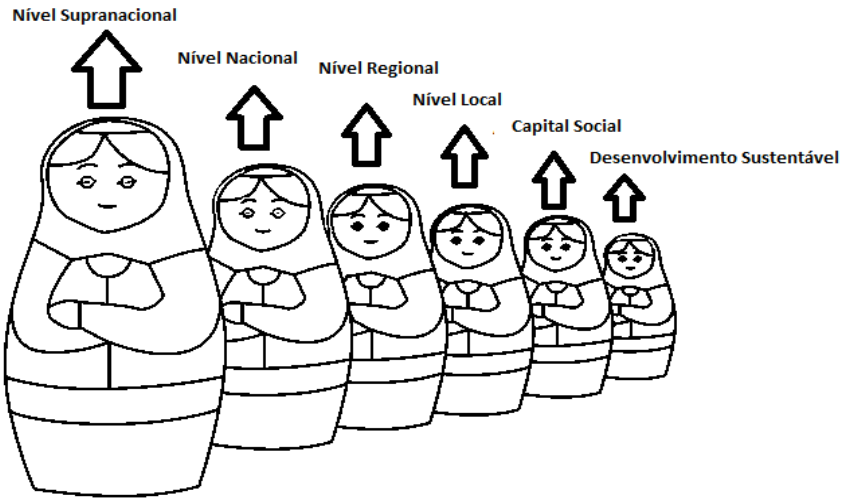


Figura 1: Processo de atuação dos diferentes atores no processo de adequação ao Desenvolvimento Sustentável. Fonte: https://juegos.dibujos.net/matrioskas.html. Edição feita pela autora.

Museus e Desenvolvimento Sustentável

Na cimeira ECO`92, realizada no Rio de Janeiro, os Museus adquiriram protagonismo diante dos novos caminhos para o DS dos países. No entanto, este protagonismo esteve reduzido a uma atuação meramente educativa e bastante restrita. Os museus comummente eram reconhecidos como instituições úteis no processo de educação, conscientização e comunicação de ordem meramente ambiental (Boletim ICOM, 2015, p. 10).

Somente no ano de 2007, que o ICOM atribuiu nas definições destas instituições, um contexto mais direcionado a participação dos Museus como prestadores de serviços para a sociedade[3].

Seguidamente, o próximo movimento que reconhece os museus como impulsionadores do DS está publicado na *Culture for agenda 2030*, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Esta publicação é reconhecida como a primeira agenda internacional que reconhece o setor cultural como potencial ferramenta estratégica para o cumprimento dos objetivos da Agenda 2030 da ONU (Unesco ,2018, p. 1).

No entanto, as referências bibliográficas que tratam da relação entre museu e DS localizadas nas plataformas *Google Schoolar, b.on e Scopus,* são encontradas em maior número nas publicações datadas da segunda década do século XXI. Um exemplo é a obra denominada *Sustainable Development Policy do Stewart Museum*[4] que mostra um delineamento dos Princípios, Objetivos e Responsabilidades atribuídas a uma nova Missão do Museu. Esta

[3] O Estatuto que confere novas diretrizes aos museus, pode ser consultado no endereço eletrónico http://archives.icom.museum/statutesspa.pdf

[4] Este documento pode ser consultado no endereço eletrónico https://www.stewart-museum.org/librairie/sustainablepolicy2015/-87.pdf.

Tabela de Políticas[5] que deverão ser seguidas pela instituição, situado em Montreal, no Canadá, elenca indicadores com base nos objetivos Sociais, Econômicos e Ambiental. Ademais, a *Canada Museum Association*, em 2010, publicou um guia de diretrizes para orientar os museus na adequação dos parâmetros do DS.

Um segundo exemplo a considerar é o Guia de Boas Páticas para o DS nos Museus da Austrália. Neste documento são elencadas as diretrizes para adequação dos Museus nos conceitos do DS (2013)[6]. Os dois exemplos explicitados, indicam a relevância de organizar parâmetros e diretrizes que permita aos museus demonstrar os *outputs* gerados que auxiliam num processo de desenvolvimento sustentado da sociedade.

Na obra "*Museums: An incubator for sustainable social development and environmental protection"*, os autores já no início da publicação, defendem que os Museus têm aspetos que se interligam com a dinâmica do D.S. de forma natural, diferente de outras organizações que necessitam de um processo para readequação de suas operações com objetivo de obter resultados sustentáveis nos quesitos de economia, ambiente e sociedade.

Estes fenômenos encontrados nos museus segundo os autores são: "(a) incentivo ao senso coletivo de lugar, memória coletiva, integração social, educação ambiental; (b) mantêm as cidades como centros socioculturais dinâmicos, atuando como instrumentos de coesão entre os diferentes setores da sociedade, considerando a tolerância, democracia e crescimento econômico" (Traduzido pela autora. Gustafon e Ijla, 2016:445).

[5] O *Stewart Museum* é apenas um exemplo, pois já existe um processo de aplicação dessas políticas institucionalizada no país.

[6] O documento foi publicado pela primeira vez em 2002 e passou por revisões em 2013. Pode ser consultado no endereço eletrónico: https://www.amaga.org.au/sites/default/filesuploaded-conten/website-content/SubmissionsPolicies/museumsandsustainabilitypolicy2003-2012.pdf.

O reconhecimento destes parâmetros e outros, são organizados em um trabalho fundamental realizado pela *OCDE* e *ICOM*, em que as organizações, por intermédio da observação e estudo dos diferentes modelos de museus em diferentes países, organizam indicadores que auxiliam no reconhecimento de atividades exercidas pelas instituições museológicas que geram impacto nos pilares do DS. No entanto, é de suma importância salientar que este Guia tem características bastante genéricas no nível mundial. Por ser um Guia com informação genérica, foi realizado neste estudo um exercício que objetivou reconhecer se os indicadores organizados pela *OCDE* são aplicáveis no contexto dos museus em Portugal.

Este estudo pretende ser uma contribuição inicial para criação de uma base de indicadores e um Guia para os Museus em Portugal. Está ferramenta intenta facilitar o reconhecimento dos museus como um agente dinamizador no processo de implementação de Políticas Públicas, que objetivam resultados balizados no Conceito do DS.

DESENVOLVIMENTO

Metodologia

A escolha da metodologia teve como referência o reconhecimento do problema estudado, a definição de variáveis seguida da recolha, observação e diagnóstico de dados. O problema levantado é a falta de um guia que indique quais são as atribuições conferidas aos museu em Portugal, que correspondem aos objetivos do DS.

Os parâmetros sugeridos no Guia da OCDE (2018) foram a base referencial para realização deste procedimento. A definição de indicadores para análise está fundamenta pelas atividades e Modos de Operação dos Museus em diferentes países, que estão diretamente relacionados aos objetivos da Agenda 2030. Consequentemente, segundo o Guia, estes parâmetros operacionalizados pelos museus, são passíveis de serem utilizados como

contributos na elaboração de Políticas Públicas que objetivam promover o DS nas localidades, onde o museu está inserido.

O processo de elaboração e organização dos indicadores, na Tabela 1 (disponível no item denominado Resultados), induziu a seguinte hipótese que serviu de base para a definição das variáveis no diagnóstico realizado: Os parâmetros referentes a contribuição dos Museus para o Desenvolvimento Sustentável definidos no *Guide for Local Governments, Communities and Museums da OCDE* (2018) possibilitam o reconhecimento dos *outputs* dos museus que contribuem para esta agenda.

Desta forma, o objetivo da hipótese levantada é de identificar se os parâmetros definidos pela publicação da *OCDE* e *ICOM* são compatíveis com a mensuração dos *outputs* gerados pelos museus em Portugal. O processo de indução desta hipótese teve como base o reconhecimento da literatura sobre o tema, que demonstra a necessidade de que parâmetros sejam delineados em conformidade com as necessidades e os processos pró-ativos do país em que o museu está instalado. No entanto, por se tratar de um Guia que teve como base de recolha, observação e análise de dados baseada em diferentes localidades e países, houve a necessidade de identificar se tais parâmetros poderiam ser utilizados de forma genérica em Portugal.

Desta forma, a realização deste estudo está ordenado pelo Plano de Estudo Qualitativo, por meio do procedimento de Estudo de Caso Múltiplo, objetivando a Geração de teoria (ocorrida no processo de indução de hipótese), teoria esta extraída do contexto defendido no Guia da *OCDE* (2018) e na literatura referenciada no item Revisão de Literatura.

Para esta análise preliminar da relação das instituições museológicas portuguesas e os parâmetros sugeridos no Guia *OCDE*, a amostra dos museus é adotada como variável independente e a presença ou não dos itens sugeridos pela Guia *OCDE* irá corresponder as variáveis dependentes.

A operacionalização deste processo seguiu com a recolha de dados com base na aplicação de questionário em dois museus na região centro de Portugal, a saber: (a) Museu Monográfico de Conimbriga e (b) Museu da Águas de Coimbra;

Os parâmetros sugeridos pelo Guia OCDE foram transformados em perguntas que resultou em um questionário simplificado. Os inquiridos deveriam responder Sim ou Não, no entanto, foi considerada a possibilidade do inquirido detalhar sua resposta com um espaço dedicado para isto.

Sendo este um primeiro passo de um processo de investigação, a elaboração do Questionário teve o objetivo apenas de reconhecer se tais atividades, ações ou características eram encontradas nos museus, de forma direta e simplificada.

A escolha de amostras não probabilísticas em um Estudo de caso, segundo *Coutinho* (2015, p.340) é sempre intencional baseado em critérios teóricos e pragmáticos. A escolha recaiu sobre a amostragem por conveniência e teve como referência as seis modalidades de amostragem de Patton (1980) apontada pela autora, a saber: (a) amostras externas; (b) amostras de casos típicos ou especiais; (c) amostras de variação máxima, adaptada a diferentes condições; (d) amostras de casos críticos; (e) amostras de casos sensíveis ou politicamente importantes; (f) amostras de conveniência (Patton 1989 apud Coutinho, 2015, p. 340), O tipo de amostragem utilizado, segundo *Gil* (2008, p. 94) é caracterizado pela seleção de elementos com baixo nível de precisão, que possam representar um universo que apresente facilidade de acesso a recolha de dados. Comumente utilizados em estudos de investigação iniciais.

As amostras definidas tiveram como base de escolha uma única região que caracteriza assim um ambiente de estruturas jurídico administrativas com menos disparidades. Outro fator que colaborou para essa escolha está relacionado ao fato do responsável pela elaboração do estudo possuir maior conhecimento das estruturas organizacionais dos Museus situados nesta localidade.

Um importante ponto a salientar é que, quando definido este tipo de seleção das amostras, há um fator que é descartado no resultado do estudo, o

componente de generalização. Para diminuir esta lacuna existente, a seleção de amostras adotou museus de diferentes temáticas, pois tal característica poderá ser compreendida como uma variável parasita[7] . Como exemplo, em um Museu em que a temática tratada é de Ciências Naturais será possível encontrar uma maior dinâmica nos parâmetros referente aos indicadores pertencentes a classificação ambiental.

Com base na Tabela 1, será feita uma categorização das variáveis com base nas três classificações delineadas pela *OCDE* (2018). Esta categorização será feita nominalmente.

O resultado da operacionalização deste estudo será delineado no item que segue, denominado Resultados.

Objeto de Estudo: Museu Monográfico de Conimbriga e Museu Águas de Coimbra

A escolha para amostras do Estudo de Caso foram feitas na Região Centro de Portugal situados em Condeixa a Nova, município que pertence ao Distrito de Coimbra, já o segundo Museu da Água de Coimbra está sediado no município de Coimbra, Distrito de Coimbra.

O primeiro, Museu Monográfico de Conimbriga (MMC), tem sua temática baseada nas coleções de achados arqueológicos in situ da Era Romana que segundo evidências, datam "do século IX a.c e Século VII-VIII da nossa era"[8]. Nas Figuras 2 e 3 é possível consultar imagens do MMC. A administração do MMC é de responsabilidade da Direção Geral de Cultura de Portugal. Já o

[7] Segundo Rauen variáveis parasitas "são variáveis que, não se constituindo diretamente como objeto de estudo, interferem na relação entre as variáveis independentes e as dependentes" (2012,p.6).

[8] Informação e dados sobre o Museu estão descritos conforme fonte do endereço eletrónico do Museu e Ruínas de Conimbriga. [Acesso em 10 ago. 2019]. Disponível em http://www.conimbriga.gov.pt/portugues/ruinas.html .

Museu da Água de Coimbra (MAC) é fruto de uma parceria entre a Camâra Municipal de Coimbra e a Empresa Municipal de abastecimento e tratameto de águas da cidade, denominada Águas de Coimbra. A temática nesta instituição é relacionada a contextualização e comunicação da história da utilização dos recursos hídricos da cidade e está sediado em uma antiga estação de captação de água datada de 1922, situado próximo ao Centro Histórico de Cidade, nas margens do Rio Mondego[9]. Nas Figuras 4 e 5 é possível consultar imagens do MAC.



Figura 2: Fachada da entrada do Museu Monográfico de Conimbriga. Fonte: Arquivo pessoal

[9] Fonte de informação: endereço eletrônico Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro de Portugal. [Acesso em 10 de ago. 2019] Disponível em: http://roteiromuseus.ccdrc.pt/museusficha.aspx?idMuseu=57&tipologia=4



Figura 3: Vista da entrada das ruínas Romanas de Conimbriga. Fonte Arquivo Pessoal.



Figura 4: Vista interna do espaço expositivo do Museu Águas de Coimbra. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 5: Vista da entrada e recepção do Museu Águas de Coimbra. Vista da Margem do Rio Mondego. Fonte: Arquivo pessoal.

RESULTADOS

Neste item serão mostrados os resultados advindos da recolha de dados nos museus. Diante do número de museus inquiridos, os dados para análise formam uma base reduzida. No entanto, é possível identificar outputs gerados nos Museus que correspondem aos parâmetros sugeridos pela *OCDE.*

O tratamento de dados considerou que: (a) as resposta positivas receberiam a pontuação 1 ao indicador em questão; (b) já as respostas negativas, a pontuação atribuída é igual a 0.

No indicador nº 7, Classificação Ambiental, relacionado a existência de transporte limpo as respostas foram negativas em ambos os casos, e foram

representadas como nulas.

Depois de organizados os dados iniciais do estudo, o tratamento de dados seguiu com a identificação do número de ocorrência de cada grupo de indicadores. A totalização de ocorrências positivas de cada grupo de indicadores serviram de base para análise do nível de sustentabilidade de cada Museu.

O primeiro resultado demonstrado no Gráfico 1 é referente ao número de respostas positivas recebidas em cada um dos três grupos de indicadores do DS dos dois Museus.

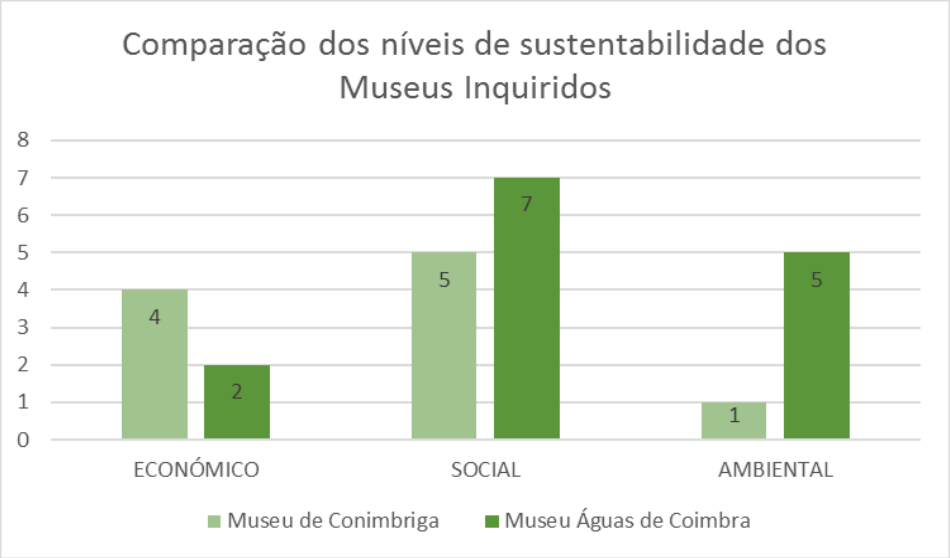
Com base nestes resultados, o estudo segue para o penúltimo item denominado Análise de dados, em que serão demonstradas reflexões sobre os resultados observados no que se refere ao reconhecimento do Museu como agente dinamizador do DS. Somado a isto será apresentado também, um breve diagnóstico para demonstrar como se relacionam os indicadores da OCDE com os objetivos da Agenda 2030.

Tabela 1: Organização de Parâmetros e Indicadores do Desenvolvimento Sustentável em Museu

ECONÔMICO	SOCIAL	AMBIENTE
1.Criação de empregos	1.Regeneração urbana	1.Criar programas de conscientização de preservação do meio ambiente
2.Contribuição no PIB	2.Atuar no controle de gentrificação	2.Criar programações e roteiros temáticos sobre o tema
3.Contribuição Fiscal	3.Atuar como dinamizador em busca de soluções e PP nos centros de convivência das localidades	3.Readequar ou contribuir edifícios de eficiência energética
4.Start ups e/ou incubadoras associadas ao museu	4.Servir de elo entre universidade e população para regeneração de edifícios degradados e de valor cultural	4.Contribuir para a diminuição de uso dos produtos plásticos e descartáveis
5.Facilitar e dinamizar o empreendedorismo	5.Atuar como organizador de reuniões entre sociedade e Poder Político na busca de Políticas de organização urbana	5.Contribuir para diminuição de uso de tinteiros e papel de impressão

6.Colocar a localidade como uma opção para alocação de empresas	6.Oferta de cursos e *work shops* relacionados aos assuntos de interesse da sociedade	6.Considerar uso de papel reciclável em legendas, produção de materiais e outros
7.Profissionalização do turismo – relação das prestadoras de serviço com os museus	7.Criar serviços educativos de vários níveis – dando atenção ao público sénior	7.Criar quando possível, serviços de transportes menos poluentes para dar acesso aos museus
	8.Catalisador de atividades criativas	

Gráfico 1: : Comparação entre os dois Museus analisados com base no Parâmetros de Classificação



ANÁLISE DE RESULTADOS

Os resultados obtidos na recolha de dados dos museus, demonstram que ambas instituições reúnem *outputs* que poderão ser considerados como contributos para o DS. No entanto, é possível notar uma diferença entre os níveis de resposta quando comparado os três conjuntos de indicadores analisados. Esta diferença poderá ser consequência de uma variável parasita que se trata da temática do Museu.

Em consulta ao Gráfico 1 é possível verificar que o MAC, que tem um apelo ambiental, responde com maior intensidade ao grupo de indicadores ambientais. Já o MMC, por ter um apelo turístico mais relevante, demonstra um resultado mais intenso no aspeto econômico.

As informações obtidas demonstram a efetiva possibilidade de utilizar estes parâmetros para reconhecer as aptidões de cada instituição e ter assim uma massa crítica de dados capaz de demonstrar ao Poder Público, como os Museus podem atuar de forma assertiva nas formulação de estratégias para o atendimento da Agenda 2030 da ONU.

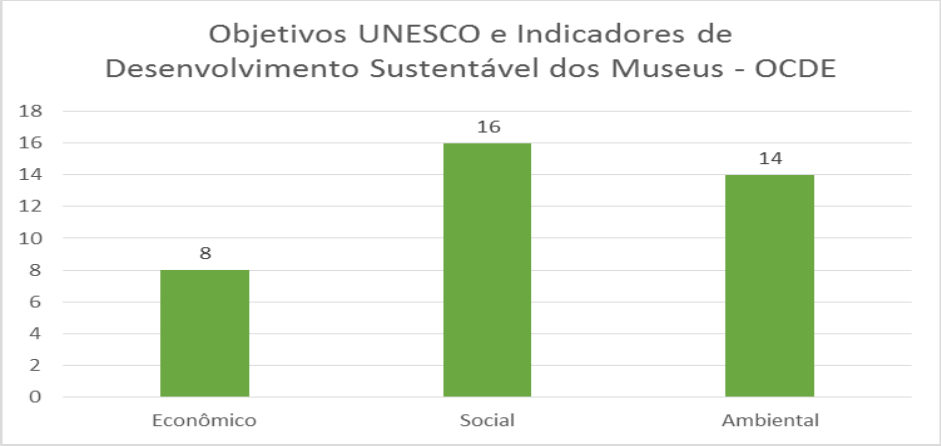
Para ilustrar como os resultados gerados pelos Museus respondem aos dezessete objetivos da Agenda 2030, esta Análise de Resultados acresce um breve trabalho realizado de correlação entre os indicadores organizados com base nos Parâmentros do Guia da OCDE e os dezessete objetivos para o DS estabelecidos pela ONU aos países signatários.

Este trabalho de correlação teve como referência o "Relatório nacional sobre a implementação da Agenda 2030 para o DS de Portugal".

O Gráfico 2 demonstra os resultados advindos desta análise de correlação que considerou os dezesseste objetivos da ONU. Os resultados são advindos da aplicação do seguinte método: (a) quando reconhecida uma correlação entre um indicador e os objetivos da Agenda 2030, o Grupo deste indicador receberá a pontuação 1; (b) quando está correlação não for percebida deverá então ser atribuída a pontuação 0.

A análise de correlação realizada demonstra que os indicadores dos Museus atendem aos dezessete objetivos do DS. A correlação entre os grupos de indicadores são díspares, no entanto, não houve nenhum caso em que todos os grupos dos indicadores responderam negativamente aos objetivos da Agenda 2030.

Gráfico 2: Correlação entre os indicadores da OCDE e os objetivos da Agenda 2030-ONU



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado demonstrou resultados satisfatório para o objetivo da proposta delineada neste trabalho.

Foi possível reconhecer que é viável utilizar os parâmetros definidos pela OCDE para aferir os níveis de resposta dos museu para cada pilar do DS. No entanto, este estudo é apenas uma prévia do que uma investigação mais aprofundada poderá resultar. Ao considerar a realização do Planejamento Estratégico como instrumento para cumprir os objetivos do DS, é possível visualizar, já nestes resultados, quais são os pontos estratégicos que os Museus poderão contribuir de forma assertiva para obtenção de resultados satisfatórios.

Uma outra forma de utilizar estes resultados é o Museu divulgar ao Poder Público o seu nível de resposta diante de objetivos relacionados ao DS, que por consequência agrega à sociedade uma melhor condição de vida e também, contribui para a redução de disparidades entre a população, incentivando uma atuação mais representativa do capital social do microambiente em que o museu está instalado.

Um terceiro ponto relevante, é a possibilidade de criar um Guia de Boas Práticas que irá permitir aos Museus em Portugal, ter uma base referencial para

implementar na organização tais práticas ou mesmo, melhorar as atividades e modos de operação no que diz respeito aos seus níveis de sustentabilidade.

No entanto, como já descrito, este é um contributo inicial que deverá ser desenvolvido com maior complexidade. Resultados que poderão ser buscados em estudos futuros estão relacionadas a: (1) um estudo com aplicação de método de seleção de amostras que garanta a generalização dos resultados; (b) estudo de indicadores internacionais de sustentabilidade aplicados aos museus que possam servir de referência para a construção de um conjunto de indicadores customizados para o caso Português ou outro país de interesse; (c) Definição de nível desejado mínimos e máximos de sustentabilidade; (d) Recolha de dados realizada com diferentes métodos.

AGRADECIMENTO

Este trabalho recebeu o gentil apoio do Diretor do Museu Monográfico de Conimbriga, José Ruivo e da Coordenadora do Museu Águas de Coimbra, Ana Santos e tutoria dos Professores do Departamento de Ciências Sociais e Políticas do Território da Universidade de Aveiro – Professor Doutor Artur Rosa Pires e Professor Doutor José Manuel Martins.

BIBLIOGRAFIA

Albrechts, L. (2016). Strategic planning as a catalyst for transformative practices. Publicado em Haselsberger, B. (Ed) Encounters in Planning Thought. 16 Autobiographical Essays from Key Thinkers in Planning. Routledge, New York.

Boletim ICOM Portugal. (2015). 3rd ed. [ebook] Ana Carvalho. [Acesso em 18 dez.2018]. Disponível em <http://icomportugal.org/multimedia/Boletim%20ICOM%20Portugal%20s%C3%A9rie%20III%20n_%C2%BA%203%20Maio%202015.pdf>

Coutinho, Clara P. (2015). Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática. 2nd ed. Coimbra: Almedina.

Canadian Museums Association. (2010). A Sustainable Development Guide for Canada‟s Museums.

Gil, A. (2008). Métodos e técnicas de pesquisa social. 6th ed. São Paulo: Atlas.Gil

Gustafsson, C. and Ijla, A. (2016). Museums: An incubator for sustainable social development and environmental protection. International Journal of Development and Sustainability

Ministério dos Negócios Estrangeiros (2017). Relatório nacional sobre a implementação da Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável Portugal. Nova York: Vitorino Mello Oliveira e Francisca Navega. [Acesso em 12 out.2018]. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/15771Portugal2017_PT_REV_FINAL_28_06_2017.pdf>

Morais, C. (2004). Escalas de Medida, Estatística Descritiva e Inferência Estatística. 1st ed. Bragança.

Museums and Sustainability (2001): Guidelines for Policy and Practice in Museums and Galleries' was initiated at the Annual General Meeting of Museums Australia.

Nascimento, E. (2012). Trajetória da sustentabilidade: do ambiental ao social, do social ao econômico. Estudos Avançados, 26(74), 51-64. [Acesso em 20 de dez. 2018].

Nosso futuro comum. (1991). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

OCDE and ICOM (2018). CULTURE AND LOCAL DEVELOPMENT: MAXIMISING THE IMPACT -Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums. 1st ed. [ebook] Conselho Internacional de Museus e Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico.

Rauen, Fábio José (2012). Pesquisa Científica: Discutindo a Questão Das Variáveis. Publicado nos Anais do IV Simpósio sobre Formação de Professores – SIMFOP da Universidade do Sul de Santa Catarina, Campus de Tubarão, de 7 a 11 de maio de 2012, pp.1-14.

Rezende, D. Alcides (2008). Planejamento de sistemas de informação e informática. São Paulo: Editora Atlas S.A.

Santos, M. (2008). Texto de Apoio Sobre Planeamento Estratégico. 1st ed. Évora.

Sneddon, C., Howarth, R. and Norgaard, R. (2006). Sustainable development in a post-Brundtland world. Ecological Economics, 57(2), pp.253-268.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2018). Culture for the 2030 Agenda. Sustainable Development Goals.

[online] Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, pp.3-45.

Wickham, M. and Lehman, K. (2015). Communicating sustainability priorities in the museum sector. Journal of Sustainable Tourism, 23(7), pp.1011-1028.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Square Depression de Bruce Nauman: a experiência no espaço público

Square Depression de Bruce Nauman: la experiencia en el espacio público

Bruce Nauman's Square Depression: the experience in public space

Mayra Simone dos Santos

Doutoranda FAU USP, São Paulo, Brasil. mayrasantos@usp.br

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p223-241

Resumo

Este artigo trata da análise de Square Depression de Bruce Nauman, uma escultura que reaviva o debate sobre aproximação da arte com a arquitetura no espaço público. Uma obra que se desenvolve no chão, construindo uma nova topografia no espaço urbano e trazendo uma experiência diferente no cenário artístico com relação aos domínios público e privado. O trabalho procura também enquadrar a obra dentro do panorama das esculturas do artista revelando assim seu aspecto único.

Palavras-Chave: Escultura. Espaço Público. Arte. Arquitetura. Experimentação.

Resumen

Este artículo aborda el análisis de la Square Depression de Bruce Nauman, una escultura que revive el debate sobre el enfoque del arte con la arquitectura en el espacio público. Un trabajo que se desarrolla en el piso, construyendo una nueva topografía en el espacio urbano y aportando una experiencia diferente en la escena artística con respecto a los dominios públicos y privados. La obra también busca enmarcar la obra dentro del panorama de las esculturas del artista, revelando así su aspecto único.

Palavras-Clave: Escultura. Espacio Publico. Arte. Arquitectura. Experimentación.

Abstract

This paper deals with the analysis of Bruce Nauman's Square Depression, a sculpture that revives the debate on approach of art with architecture in public space. A work that develops on the floor, building a new topography in the urban space and bringing a different experience in the artistic scene with respect to the public and private domains. The work also seeks to frame the work within the panorama of the artist's sculptures thus revealing its unique aspect.

Keywords: Sculpture. Public place. Art. Architecture. Experimentation.

INTRODUÇÃO[1]

Ao chegarmos em frente ao Instituto de Física Nuclear da Universidade de Münster na Alemanha, deparamos-nos com uma peça construída em concreto branco, enterrada no solo. Sua forma sugere o negativo de uma pirâmide invertida, com uma base quadrada de 25x25 metros e profundidade de 2,3 metros no seu centro. Trata-se da escultura pública *Square Depression,* projetada pelo artista norte-americano Bruce Nauman.

A profundidade anunciada no próprio título da obra só é vivenciada à medida em que adentramos nela. Pode-se pensar no *Square* – na forma geométrica quadrada, ou na forma antiquada – mas não a vemos, só percebemos a inclinação de seus planos. A superfície branca da escultura entra em contraste com a área gramada, lembrando um grande palco onde o público pode caminhar, fazendo-nos lembrar das rampas e acessos arquitetônicos a exemplo de como enfrentamos os aclives e declives de uma topografia ou

[1] O presente trabalho foi realizado sob orientação do Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

quando as construímos literalmente por uma demanda do espaço ou imposição do programa. Podemos tomar como referência a praça em frente ao Centro Georges Pompidou em Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano, caracterizada ao mesmo tempo enquanto praça inclinada e rampa de acesso, cuja inclinação e tamanho determinam o modo de ver o espaço ao redor. Os planos inclinados tanto de Bruce Nauman, quanto de Richard Rogers e Renzo Piano, parecem agir da mesma forma, mesmo estando em campos diferentes. O que os diferenciam é que no caso da escultura de Nauman, os planos inclinados, acessados por quaisquer lados, levam ao centro da obra, refletindo seu caráter autorreferente, enquanto a rampa do Centro Georges Pompidou é uma praça e também acesso ao edifício, ou seja, um elemento que faz parte do todo.



Figura 1: Square Depression, Bruce Nauman, 2007
Fonte: Mayra Santos, 2017.

A OBRA

> A peça é uma depressão quadrada romboidal com perímetro ao nível do solo e ligeiramente acima do nível do olho de uma pessoa que está parada no ou próxima do centro. A peça trata sobre o confronto da experiência privada com a exposição pública. (Nauman, 1977 in: Bußman, König, 1977, p. 272) [2]

O projeto da *Square Depression*, originalmente feito em 1977 para o Skulptur Projekte em Münster, materializou-se somente em 2007. No breve texto escrito por Nauman dedicado à obra para o catálogo da exposição de 1977, existem dois aspectos a serem observados: primeiro a decisão sobre o posicionamento do nível central da peça, que está "ligeiramente acima do nível do olho de uma pessoa". A parte central a 2,3 metros de profundidade coloca qualquer pessoa de estatura mediana totalmente abaixo do nível do terreno, estando envolta por toda a peça. No centro, estamos completamente em contato com a escultura, percebendo-a na sua mais pura materialidade. A profundidade muda a percepção do espaço em relação ao campo de visão, diminui a visibilidade do entorno, aumentando a sensação de isolamento, desamparo e solidão que, de algum modo, a obra tenta promover. Estar no centro corresponde ao ápice da experiência sensorial pretendida, um ponto que conduz o público ao mais absoluto estado de introspecção. Daí o jogo da palavra *Depression* do título, que pode significar um estado psicológico, de estar à mercê de uma condição negativa, que a própria construção espacial pode causar; como também aludir ao seu sentido geográfico, de relevo de um terreno, que se traduz na forma de pirâmide invertida.

A outra questão é que "A peça trata sobre o confronto da experiência privada com a exposição pública". Esta afirmação de Nauman é sobre a experiência de cada um de nós, individual, ante a uma obra que nos faz involuntariamente revelar emoções em público ao caminharmos sobre ela. Quem entra está em relação

[2] Do original: "The piece is a rhomboid square depression with the perimeter at ground level and slightly above the eyelevel of a person standing at or near the center. The piece is about the confrontation of private experience with public exposure."

direta com a escultura, participando dela. Aquele que se aproxima vê quem está sobre ela como parte de uma performance, como algo igualmente exposto, o que é revelado no próprio texto dos curadores: "Entrar, portanto, equivale a um desaparecimento, mas que é, na verdade, uma exposição também, pois a pessoa se move em um estágio negativo" (Frazen, König, Plath, 2007, p.173).



Figura 2: Square Depression, Bruce Nauman, 2007
Fonte: Mayra Santos, 2017.

No entendimento da curadoria, ao mesmo tempo em que somos abrigados pela escultura, tecnicamente protegidos pela depressão topográfica que nos coloca em uma condição negativa em relação ao nível do terreno, também estamos expostos no seu centro. Esta dupla experiência de alguma maneira gera uma tensão sobre os limites das dimensões públicas e privadas.

O primeiro Skulptur Projekte de Münster em 1977 propunha refletir sobre a seguinte questão: o que seriam obras de arte públicas contemporâneas? O sentido da palavra público em Münster passa tanto pela condição do espaço enquanto esfera pública, ou seja, num sentido democrático, quanto pela noção de destinatário da obra de arte, do grupo de pessoas que irá vivenciá-la. Podemos dizer que de alguma forma a proposta do projeto reflete sobre esta condição. Se entendermos o "*Square*" do título como praça, podemos imaginar

a obra como um espelho de um espaço público, até por ocupar uma área frontal entre um edifício e a rua, atendendo ao chamado do projeto. Entretanto Nauman vai além, rebaixando o seu centro, o ápice do trabalho também se torna um anticlímax. O que nos faz retornar para a tensão que o espaço causa no visitante. Outras produções de Nauman também irão abordar o aspecto público, no sentido de ser pensado para o espectador, voltado à experiência do público, porém dentro do espaço privado institucional.

O ARTISTA

Bruce Nauman, desde que se formou na década de 1960 na Universidade de Wisconsin, produz obras em diversos meios na arte, tais como escultura, instalação, performance, vídeo, holografia, neon e desenhos[3]. No início de sua carreira, o artista confrontou-se com uma questão que nortearia seus trabalhos: "o que seria arte?". Percebeu que sendo artista e trabalhando dentro do estúdio, toda a sua produção poderia ser designada como arte, chegando à conclusão que o único problema seria como organizar esta produção para apresentá-la como tal (Nauman, 1988, in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p.408). A partir disso passa a produzir vídeos, gravações dos experimentos que ocorriam dentro do estúdio, como por exemplo *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, de 1967-68 no qual faz uma performance coreografada de passos definidos por uma marcação no piso; e *Violin Tuned DEAD*, de 1969, na qual o artista elabora um vídeo de si mesmo tocando violino de costas num determinado ritmo[4]. Contudo sua arte não se resumia nisso. A todo instante se perguntava sobre o que seria diferente e original, refletindo sobre o fazer artístico.

[3] A análise deste artigo parte de um conjunto de trabalhos de Bruce Nauman para compreender a obra Square Depression, não limitando sua trajetória. Para uma leitura mais abrangente recomendamos a tese de doutoramento de Liliane Benetti, *Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*, citada na bibliografia.

[4] As imagens das obras citadas ao longo do artigo podem ser vistas no livro *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words* de Bruce Nauman e Janet Kraynak citado na bibliografia.

> Lembro-me, em certo momento, de pensar que algum dia eu descobriria como você faz isso, como você faz arte - "Qual é o procedimento aqui, pessoal?" - e então não seria mais uma luta. Mais tarde, percebi que nunca seria assim, sempre seria uma luta. Eu percebi que nunca teria um processo específico. Eu teria que reinventá-lo, uma e outra vez. (Nauman, 1988 in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p. 406) [5]

Get out of my mind Get out this room, de 1968, é uma obra de uma série de instalações artísticas, incluindo corredores e salas, que o artista produz no final dos anos 60 e início dos anos 70, em que som, luz e vídeo são incorporados no ambiente e o público é convocado a caminhar e perceber o espaço, num tom performático. Nesta obra o público adentra uma sala onde são emitidos os sons gravados do artista falando o título da instalação em vários tons, deixando o público aturdido ao envolvê-lo em um campo de ações ambivalentes: permanecer na sala e absorver a obra ou atender o chamado de saída.

Outra instalação é a *Corridor Installation*, de 1970, que tem sua origem no vídeo *Walk with Contrapposto* de 1968, para o qual constrói duas paredes paralelas, com distância entre elas de 51cm, 2,44 metros de altura por 6,10 metros de extensão, remetendo a um corredor estreito. No vídeo o artista caminha por este corredor, movimentando os quadris de forma estilizada, com as mãos cruzadas atrás do pescoço. Para Benetti (2013, p. 100) ao criar um dispositivo de restrição e compressão para o corpo, dificultando seu desempenho, o artista incorpora as paredes à coreografia, realçando as torções do seu corpo. Em 1969 ele transfere pela primeira vez esta experiência para o Museu Whitney, sob o nome *Performance Corridor*, construindo um espaço similar ao do vídeo e deixando ao público a possibilidade de entrar e experenciar, sob a condição de que entrasse um único individuo por vez. Para Nauman esta peça foi importante, pois a partir dela surge a ideia de fazer uma peça participativa, sem que os participantes fossem capazes de alterar o

[5] Do original: "I remember at one point thinking that someday I would figure out how you do this, how you do art – like, "What's the procedure here, folks?" – and then it wouldn't be such a struggle anymore. Later I realized it was never going to be like that, it was always going to be a struggle. I realized it I would never have specific process; I would have to reinvent it, over and over again."

trabalho (Nauman, Kraynak, 2005, p.114). Em *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)* de 1970, uma das extremidades do corredor é fechada onde estão instalados dois monitores, um passando o vídeo do corredor vazio e outro mostrando a imagem de quem o percorre. O espaço é pequeno e repressivo, sem dar margem às interpretações e sensações diferentes da que o autor queria causar. A partir deste conceito foram construídas algumas versões destes corredores em galerias e museus, alguns mais largos, outros mais estreitos, uns com espelho no final, outros com luzes piscantes, como por exemplo em *Green Light Corridor*, 1970, *Corridor with Mirror and White Lights (Corridor with reflected Image)*, 1971, e *Kassel Corridor*, 1972.



Figura 3: Kassel Corridor, Bruce Nauman, 1972.
Foto da exposição Bruce Nauman: Disappearing Acts no MoMA em Nova Iorque.
Fonte: Liene Bosquê, 2019.

Nestas obras o papel do público constitui parte de sua essência: cada movimento é previsto e analisado pelo artista de forma a controlar suas ações no ambiente. A importância do corpo nas obras de Nauman pode ser vista

desde as suas performances gravadas em videotape, nas quais podemos perceber a cadência de seus movimentos, numa busca por um ritmo próprio. Sobre isso, o artista comenta em entrevista concedida a Lorraine Sciarra em 1972 que no início era como gravar uma certa atividade, um exercício, mas depois com a reflexão sobre o tema, especialmente a partir da leitura do livro Gestalt Therapy e discussões com a artista performática e coreógrafa Meredith Monk, passou a ter mais consciência do corpo e a entender sua obra também como uma dança, algo parecido com trabalhos que o coreógrafo e bailarino Merce Cunningham havia realizado (Nauman in: Nauman, Kraynak, 2005, p.166). Esses exercícios de equilíbrio, com o passar do tempo, foram pensados como problemas de dança, sem que o artista fosse propriamente um bailarino. Para Benetti (2013, p.85) o artista buscava um movimento que fosse expressivo em si, sem que para isto dramatizasse à exaustão o que estes movimentos provocavam.

Logo, a posição, o movimento e a interação do público tornam-se elementos necessários ao reconhecimento e consciência do próprio espaço. Por isso a preocupação do artista em manter o controle sob esta experiência, seja por meio dos limites impostos pelo próprio espaço ou até mesmo por meio de instruções escritas dadas pelo artista, descrevendo a melhor forma de compreender os propósitos de seus trabalhos. Dado um conjunto de instruções, as pessoas sentem-se compelidas a responder a certo tipo de interpretação, não necessariamente limitando-as, mas induzindo-as a participar de uma situação controlada.

> Eu acho que se você pode controlar a situação fisicamente, então você pode ter uma certa quantidade de semelhança. As pessoas são suficientemente semelhantes para que você possa ter pelo menos um tipo semelhante de experiência. Mas, certamente, a coisa privada pode mudar bastante a experiência de algumas maneiras, não espere ser capaz de controlar isso. Mas, por outro lado, não gosto de deixar as coisas abertas para que as pessoas sintam que estão em uma

situação com a qual podem jogar. (Nauman in: Nauman, Kraynak, 2005, p. 182) [6]

A FORMA BRANCA

Em *Square Depression*, até pelo contraste cromático da grama com o concreto branco, há uma clareza entre o ato de contemplar a escultura e participar efetivamente dela, do estar fora e estar dentro. Pode-se entender que a condição de estar dentro é parte da proposta artística no que diz respeito à ideia de ficar exposto. Com essa exceção, pouco é determinado pelo artista e, de certo modo, as ações são livres. Por estar inscrita num espaço público e aberto, podemos supor que o artista tem menos controle sobre as ações. Neste caso, o caráter público é imanente, e parece possível apropriar da obra de outros modos. Pode-se, por exemplo, caminhar, sentar e descansar ou até mesmo andar de bicicleta ou skate. Ainda que sem uma instrução clara de como experenciar a obra, intuitivamente, o artista conduz o público ao seu centro. A instrução está implícita no seu formato, na inclinação de seus planos, onde a direção do movimento vai ao encontro da centralidade. Caminhar até seu centro e olhar ao redor parece parte do protocolo.

Square Depression foi somente construída em 2007, visto que o projeto na época foi desaprovado pelas autoridades locais, enfrentando também problemas de financiamento. Nestes trinta anos até sua construção pouca coisa mudou com relação ao projeto original, exceto a alteração do sistema de drenagem de água. Seus croquis e desenhos dão foco à forma abstrata projetada por quatro triângulos isósceles incorporados ao solo em profundidade, com inclinação de 10 graus. Os triângulos são separados por um

[6] Do original: "I think that if you can control the situation physically, then you can have a certain amount of similarity. People are sufficiently similar so that you can have at least a similar kind of experience. But, certainly, the private thing can change the experience a great deal in some ways, and I don't expect to be able to control that. But, on the other hand, I don't like to leave things open so that people feel they are in a situation they can play games with."

vão sutil de 2 cm, que auxilia na drenagem e faz transparecer a geometria da peça escultórica. Uma forma limpa e pura, autorreferente.

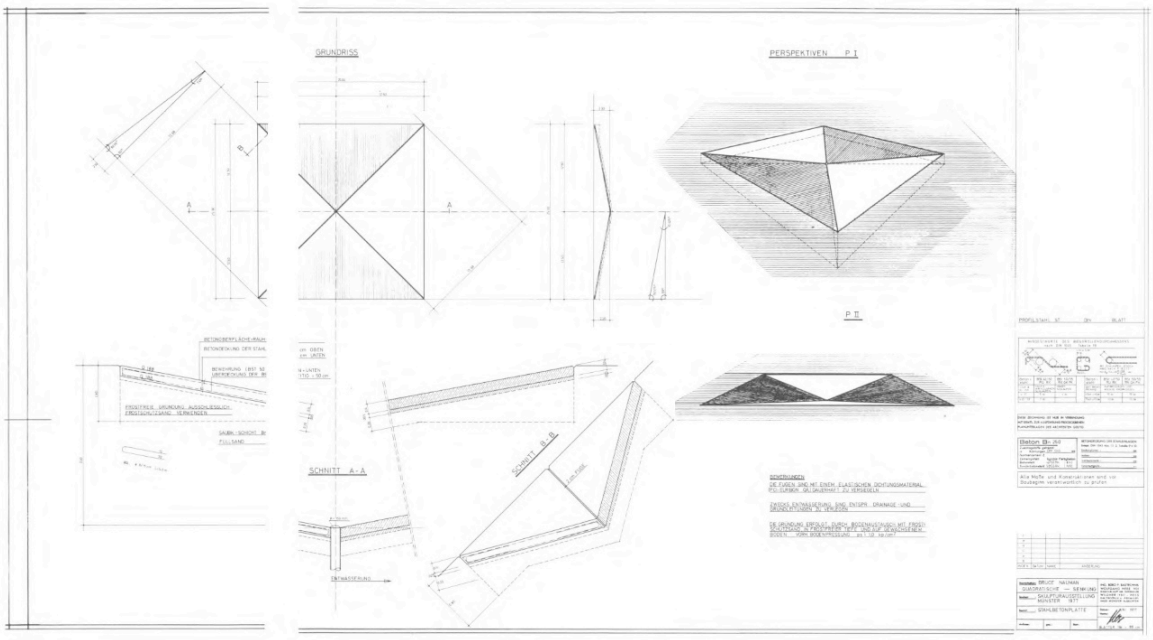


Figura 4: Projeto para Square Depression, com detalhes sobre estrutura, 1977.
Fonte: BUßMAN, KÖNIG, 1977, p. 273-274. Crédito: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster.

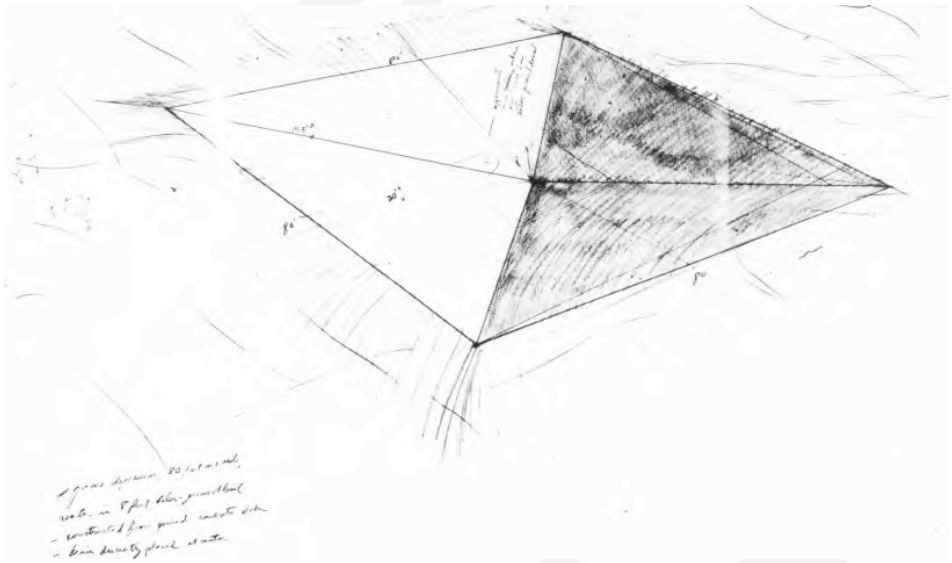


Figura 5: Desenho Square Depression, 1976.
Fonte: BUßMAN, KÖNIG, 1977, p. 276. Crédito: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster.

Além disso, os desenhos de *Square Depression* nos fazem pensar no inverso, no espaço vazio de uma pirâmide. Essa questão do espaço negativo já havia sido tema de seus trabalhos anteriores, como por exemplo em *A Cast of the Space under My Chair*, 1965-68. Nessa obra, o artista reconstrói em concreto o espaço vazio embaixo de uma cadeira, transformando o espaço negativo em um espaço útil, subvertendo o sentido funcional do objeto e criando assim um novo simbolismo. Nauman também moldou com resina e fibra de vidro o espaço entre duas caixas no chão em *Platform Made Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on the Floor*, 1966. A moldagem desses espaços negativos influenciou o trabalho de alguns artistas, como o de Rachel Whiteread (Simon, 1988, in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p. 405), e mais especificamente o trabalho *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995, na qual a artista moldou em resina o espaço negativo debaixo de 100 cadeiras.

> Colocar o espaço debaixo de uma cadeira foi a versão escultórica da declaração de De Kooning: "Quando você pinta uma cadeira, deve pintar o espaço entre as travessas, não a cadeira em si." Eu estava pensando assim: sobre sobras e espaços negativos. Espaço negativo para mim é pensar no lado inferior e no lado de trás das coisas. (Nauman in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p. 409) [7]

[7] Do original: “Casting the space under a chair was the sculptural version of de Kooning’s statement: ‘When you paint a chair, you should paint the space between the rungs, not the chair itself’. I was thinking like that: about leftovers and negative spaces.”

Sob a perspectiva de *Square Depression,* podemos compreender que a escultura mantém relação com este conceito: ao refletir no negativo de uma pirâmide, inverte sua forma e realiza um espaço que convida, recebe e acolhe o público. Essa estratégia em todo caso não elimina a imagem oposta, fica no imaginário de quem vê, como se a escultura fosse uma reminissência de uma construção.



Figura 6: Square depression, Bruce Nauman, 2007.
Fonte: Mayra Santos, 2017

Nos anos 1970 Nauman trabalha em algumas esculturas, chamadas de *obras arquitetônicas híbridas* por Janet Kraynak (in Nauman, Kraynak, 2005, p.187) ou de *instalações arquitetônicas* por Joan Simon (in Wood, Hulks, Potts, 2007, p.411). Estas obras são compostas por salas e corredores, que mostram a busca do artista

pela produção de grandes espaços físicos, até o momento inscritas dentro de museus e galerias. Já no final dos anos 1970 o artista reflete sobre como produzir obras numa escala maior. Em 1978 na Ace Gallery em Vancouver, expôs modelos em escala reduzida de esculturas que poderiam ser instaladas ao ar livre, algumas das quais com a proposta de serem enterradas no subsolo como rampas e passagens, fornecendo caminhos para o espectador (Nauman, Kraynak, 2005, p.185-186). Num primeiro momento o espectador apreendia a peça na dimensão que se apresentava, dentro do espaço da galeria e num segundo momento, sabendo que estava ali em escala reduzida, tentava imaginar a dimensão proposta. Novamente o artista promove uma tensão entre as duas informações, gerando experiências divergentes. Segundo o artista, a informação que torna estas obras interessantes é o fato de que o espectador começa a imaginar como seria e como responderia a uma escala adequada, mesmo sabendo que o que está sendo apresentado, a escultura, é apenas um modelo (Nauman, Kraynak, 2005, p.187). Então há as duas ideias que cabem na obra, a de escultura e a de modelo. É importante salientar que mesmo sendo um modelo, o conceito da obra é norteado pela ideia de espaço público, de pertencer a um espaço aberto, fora do espaço institucional. Ou seja, foram obras pensadas para serem construídas.

> Minha intenção era lidar com a relação do espaço público com o espaço privado. Quando você está sozinho, você aceita o espaço, amaldiçoando-o com a sua presença; assim que alguém aparecer, você se retira e se protege. O outro representa uma ameaça, você não quer lidar com isso. O melhor exemplo disso é quando alguém sai de uma rua movimentada e entra em uma cabine telefônica. Por um lado, você entra lá para obter privacidade acústica e, por outro lado, torna-se uma figura pública. É um tipo de situação conflitante. O que eu quero fazer é usar a polaridade investigativa que existe na tensão entre o espaço público e privado e usá-lo para criar uma vantagem. (Nauman in: Nauman, Kraynak, 2005, p. 187) [8]

[8] Do original: “My intention was to deal with the relationship of public space to private space. When you are alone, you accept the accept the space by filing it with your presence; as soon as someone else comes into view, you withdraw and protect yourself. The other poses a threat, you don’t want to deal with it. The best example of this is when someaone steps out of a crowded street and into a phone booth. On the one hand you go in there to get acoustic privacy and on the other hand you make yorself a public figure. It is a conflicting kind of situation. What I want to do is use the investigative polarity that exists in the tension between the public and private space and use it to create na edge.”

Outro ponto importante, lembra Benetti (2013, p. 110) é que estas instalações arquitetônicas, ao mesmo tempo que são idealizadas enquanto intervenções na escala urbana, não são feitas para interferir na paisagem, uma vez que são construções enterradas ou subterrâneas. Nesse sentido, as obras deixam de ser vistas como marcos, para ser vivenciadas pelo público. Um exemplo desta abordagem é *Model for Trench and Four Buried Passages*, de 1977, um modelo de uma peça subterrânea feita de gesso e fibra de vidro que evoca a imaginação ao mesmo tempo que possui uma presença escultural.

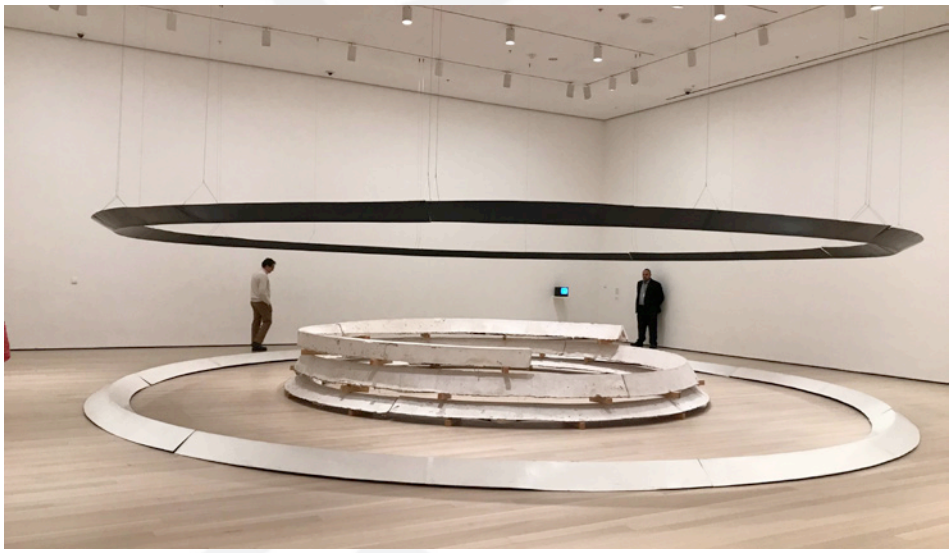


Figura 7: Model for Trench and Four Buried Passages, Bruce Nauman, 1977.
Foto da exposição Bruce Nauman: Disappearing Acts no MoMA em Nova Iorque.
Fonte: Liene Bosquê, 2019.

Portanto, se tentarmos imaginar os conceitos que nortearam *Square Depression* diríamos que há uma busca pelo espaço negativo, com a construção dos planos inclinados enterrados para que o público pudesse ser induzido a caminhar e experenciar, como acontece naturalmente em um espaço público. Podemos entender que Square Depression está ligada a estas obras apresentadas na Ace Gallery em Vancouver em 1978 e que talvez tenha sido a única desta série a ser construída, mesmo que trinta anos depois.

CONCLUSÃO

Para o curador Kasper König, após trinta anos, fecha-se um ciclo: "Quando Bruce Nauman projetou o trabalho em 1977, ele estava muito à frente de seu tempo. A pirâmide invertida não perdeu nada da sua relevância nos últimos 30 anos" (König, Press release, 2007).

"Um pensamento em afundar, os triângulos afundados, é que você pode correr e ser tão fundo que o nível dos olhos está abaixo do nível do solo. (...) Todo mundo está acima de você e olhando para você. Essa foi a origem da ideia", descreve o artista em 2007 (Nauman, Press release, 2007), que confirma a ideia de induzir a pessoa em direção ao centro, no sentido de expô-la no espaço dado.

Voltamos então a ideia dos planos inclinados, da construção da topografia. O público deve responder fisicamente à profundidade da escultura, se posicionando dentro ou fora, seja atravessando-a ou caminhando em torno dela. Ver a peça e percebê-la com o corpo se tornam uma experiência contínua e o comportamento e os gestos decorrentes mudam em virtude do seu posicionamento. O corpo passa a ser um agente, um elemento chave para a compreensão da escultura de Nauman.

Nas construções espaciais arquitetônicas, seja no ambiente externo urbano, seja nos espaços internos, os caminhos nos levam a ver e perceber a profundidade e a qualidade do ambiente. Entre o posicionamento e o movimento reconhecemos e vivenciamos o espaço, embora invariavelmente a urgência do cotidiano nos impeça de lê-lo com outros olhos.

A escultura pública de Nauman é um espaço transgressor e complexo. Entrar em *Square Depression* representa um caminhar induzido, em que se misturam sentimentos de proteção e exposição. A hibridez tão latente neste trabalho nos faz pensar em outros modos de ver e perceber o espaço. A praça rampada

de acesso ao Centro Georges Pompidou tem função inerente ao seu programa, em ser um ambiente público de acolhimento e fluxo. Ao mesmo tempo, nos faz apreender o edifício e seu entorno com outro olhar. É nesse sentido que, proponho, a obra arquitetônica e a obra artística podem se aproximar, no modo que confrontamos e apreendemos o espaço. *Square Depression* é uma escultura pública. Sua experiência resultante vai além, ultrapassando a funcionalidade, e resistindo a pressupostos além do pensamento criativo do próprio artista. Uma obra que trata o espaço do ponto de vista crítico, entre tensões e anseios que sua experiência é capaz de provocar.



Figura 8: Square depression, Bruce Nauman, 2007.
Fonte: Mayra Santos, 2017

BIBLIOGRAFIA

Benetti, Liliane. Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Bußman, Klaus; König, Kasper (org.). Skulptur Ausstellung in Münster 1977. Katalog I und II, Münster: Hölker, 1977.

Franzen, Brigitte; König, Kasper; Plath, Carina (eds.), Skulptur Projekte Münster 07, exhibition catalogue. Münster, Cologne: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007.

Nauman, Bruce; Kraynak, Janet (ed). Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews. Cambridge: The MIT Press, 2005

Wood, J.; Hulks, D.; Potts, A. Modern sculpture reader. Leeds: Henry Moore Institute, 2007

Fontes eletrônicas e sites

Press realease. Skulptur Projekte Münster 07. 05/06/2007. "Square Depression" von Bruce Nauman: Eine negative Bühne zur Selbsterfahrung. Disponível em: <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/pdf/PM_Nauman_5.6.07.pdf>. Acessado em 10 de agosto de 2019.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Cultura e geopolítica: a construção da América Latina a partir do MoMA[1]

Cultura y geopolítica: la construcción de América Latina desde el MoMA

Culture and geopolitics: building Latin America through MoMA

Laura Levi Costa Sousa

FAU-USP, São Paulo, Brasil. lauralevi@usp.br

[1] Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado em desenvolvimento desde o início de 2019, vinculada ao Programa de Pós-Graduação da FAU-USP. Sob orientação da Profa. Dra. Nilce Cristina Aravecchia, a recebe financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p243-268

Resumo

Este artigo explora como a política externa norte-americana e os embates específicos do campo cultural se sobrepõem na trajetória de exposições do MoMA, buscando desvelar como os imaginários de arquitetura latino-americana cristalizados na exposição *Latin American Architecture since 1945* (1955) se articulam com os esforços de integração do subcontinente no arcabouço geopolítico da Guerra Fria.

Palavras-Chave: América Latina. Arquitetura. MoMA.

Resumen

Este artículo explora cómo la política exterior de EE. UU. y las disputas específicas del campo cultural se superponen en la trayectoria de exposiciones del MoMA, tratando de desentrañar cómo el imaginario de arquitectura latinoamericana cristalizada en la exposición *Latin American Architecture since 1945* (1955) se articulan con los esfuerzos de integración del subcontinente de la Guerra Fría.

Palavras-Clave: América Latina. Arquitectura. MoMA.

Abstract

This article explores how US foreign policy and cultural field specific clashes overlap in MoMA's exhibition trajectory, seeking to discuss how the Latin American architecture imaginary crystallized in the *Latin American Architecture since 1945* (1955) exposition is articulated with the efforts of latin-american integration into the Cold War geopolitical framework.

Keywords: Latin America. Architecture. MoMA.

AMÉRICA LATINA, UM CONCEITO EM DISPUTA

América Latina desde a constituição dos impérios marítimos ibéricos do século XV se constituiu como uma *id-entidade* (Quijano, 2005, p.107) geocultural projetada a partir e como reflexo do "outro", que por sua vez se originou a partir de esforços exógenos (sobretudo com a derrocada do antigo sistema colonial) e endógenos, na medida em que desde as independências as nações latino-americanas foram ensaiando diversas iniciativas de integração anticolonial em contraposição às investidas dos Estados Unidos e da Europa no século XIX. América Latina se coloca, portanto, como terreno fértil no qual se articulam diferentes ideias de integração possíveis entre estados nacionais muito diversos do ponto de vista social, econômico, cultural e político, gestadas dentro de cada um dos pontos geográfico-temporais.

A polissemia do conceito se apresenta como fruto de constantes disputas geopolíticas, ideológicas e culturais que vêm sendo tensionadas desde as Grandes Navegações. A impossível tarefa de unificá-lo do ponto de vista linguístico, geográfico ou cultural (Rouquié, 1991, p.21) representa uma contrapartida às inúmeras atribuições identitárias homogêneas àquele vasto território, que quando analisado do ponto de vista endógeno, é naturalmente plural, se compararmos os

países que dela fazem parte, tornando-se inviável olhar para a cidade latino-americana como "realidade natural" (Gorelik, 2005, p.112).

Idealizada em 1823, a Doutrina Monroe representa a primeira iniciativa de proposição de um sistema interamericano a partir dos Estados Unidos, buscando pavimentar uma identidade continental associada à noção de fraternidade entre as repúblicas americanas, ainda que a doutrina acabasse por apontar o caráter de guardião dos Estados Unidos sobre as demais nações (Atique, 2009, p.24). Na convergência da renovação da ideia de integração continental impressa na Política de Boa Vizinhança -idealizada por Franklin Roosevelt em 1933 e catalisada no início da Segunda Guerra Mundial-, com os projetos de modernização dos estados nacionais latino-americanos levados à cabo a partir dos anos 1920, identificamos momento determinante da disputa e consolidação de uma América Latina particular. Contudo, a incorporação de uma nova ordem mundial à época da Guerra Fria salienta novas questões eminentes que transformam a natureza das relações entre Estados Unidos e as repúblicas ao sul: por um lado, o período de recessão econômica instaurado em 1945 motiva esforços emancipatórios em relação aos centros industrializados, por exemplo a criação da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL) em 1948; por outro lado, os Estados Unidos continuam operando estratégias de aproximação com as repúblicas latino-americanas em vista da necessária ampliação da área de influência ideológica norte-americana.

Nascido, portanto, como conceito em disputa entre o panlatinismo francês do XIX, o imperialismo norte-americano impulsionado na Segunda Guerra e o fortalecimento das articulações entre nações que buscam consolidar suas emancipações nacionais, América Latina se consolida como símbolo inventado e disputado pelos seus efeitos legitimadores, que oscilam entre os universos da significação cultural e da esfera política (Al Assal, 2018, s.p.).

Se América Latina desde sempre foi um conceito no qual se articulam disputas e tensões multilaterais, pode-se dizer que movimento análogo ocorre nos campos disciplinares da arte e da arquitetura, nos quais a criação cultural de discursos ao

longo do século XX figuram embate acirrado na busca pela legitimação de versões historiográficas propostas pelos diferentes polos de elaboração. Considerando que o meio cultural conforma parte substancial da política externa norte-americana, na perspectiva de que o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) nasce como braço do Departamento de Estado, engajado desde cedo com as aspirações do governo, este artigo busca em primeiro lugar, discutir como as disputas geopolíticas transnacionais se entrelaçam com a pauta latino-americana na trajetória da agenda cultural do MoMA.

Na perspectiva de que a arquitetura e o urbanismo na América Latina, por sua simbologia e conexões com governos e projetos civilizatórios estatais se relacionam com a invenção ou imaginação de identidades (Al Assal, 2014, p.23), a exposição *Latin American Architecture since 1945*, inaugurada no MoMA em 1955, parece representar um momento emblemático de integração latino-americana. O presente trabalho, que não busca esgotar sua análise, tratará, portanto, de compreender como a diplomacia cultural norte-americana intensificada na Guerra Fria, as aspirações desenvolvimentistas dos estados nacionais no subcontinente e as vontades das elites intelectuais regionais se articulam, se sobrepõem e ecoam nas narrativas culturais agenciadas na exposição.

O *SOFT POWER* E AS RELAÇÕES INTERAMERICANAS

Apesar do conceito de *soft power,* definido por Joseph Nye no final da década de 1980 como a habilidade de conquistar o que se quer por intermédio da atração mais do que a coerção ou ajuda econômica ter surgido já no final da Guerra Fria, seria anacrônico pensar a gênese deste aparato no cerne das questões advindas com o fim da Segunda Guerra. Considerando que "as relações entre países cêntricos e periféricos, no sistema global surgido da divisão internacional do trabalho, foram desde o começo bem mais complexas do que se depreende da análise econômica convencional" (Furtado, 2013, p.178), e que o Departamento de Estado desejava reestabelecer relações com o sul a partir de abordagens mais brandas do que as experiências anteriores,

nota-se que a cultura e a propaganda assumem papel de destaque nas relações interamericanas. Sendo assim, desde cedo o viés cultural tornou-se um caminho profícuo para a pavimentação de uma unidade continental.

Desde 1939 a América Latina sentia os impactos da guerra do ponto de vista econômico, e esperava-se que tais perturbações produzissem uma desestabilização política que, por sua vez, era temida pelos norte-americanos por fornecer um terreno fértil para a interferência do Eixo. Com a entrada dos EUA na guerra, tornava-se imperioso garantir a adesão das nações latino-americanas à política dos Estados Unidos. Como forma de controlar o comércio no hemisfério, bem como garantir o apoio dos países latino-americanos à causa aliada, os Estados Unidos levam a cabo diversas medidas de injeção de capital na América Latina, o que significou, durante os anos de guerra, a expansão do comércio interamericano, bem como a pavimentação da cooperação técnica e econômica no continente. Contudo, mais do que garantir apoio das ex-colônias por meio de incentivos econômicos, os anos de guerra demandavam a indução da dependência das repúblicas latino-americanas com os Estados Unidos do ponto de vista ideológico. Em grande medida, as relações de importação e exportação entre norte e sul do continente implicavam no consumo dos produtos e da tecnologia norte-americana pelas nações latino-americanas, deste modo implementando o modo de vida e padrão de consumo norte-americanos como modelo a ser seguido. O que conferia uma relação de dependência da periferia exportadora de produtos primários e alimento em relação aos centros industrializados, detentores da inovação tecnológica, que tornar-se-iam seus modelos de consumo, gerando assim um círculo de dependência cultural que acaba por enfatizar o subdesenvolvimento da região.

Se por um lado a convergência ideológica operava por meio das relações comerciais entre Estados Unidos e América Latina, o *soft power* também configurou um caminho de aplicação dos valores norte-americanos como modelo. A vontade de estreitamento de relações com os vizinhos do Sul a partir da diplomacia cultural parece enraizar-se na década de 1930, quando o então presidente Franklin Roosevelt recupera o esforço de integração

interamericana da Doutrina Monroe na implementação a Política de Boa Vizinhança, caracterizada por uma série de iniciativas de cooperação política, econômica e social e incentivos aos intercâmbios e às trocas culturais entre os países do continente americano.

Até 1945, o *soft power* funcionaria a partir de dois movimentos inversos. Por um lado, os Estados Unidos difundiam o *American Way of Life* (Tota, 2014, p.158) e um padrão de consumo próprio dos países centrais industrializados, criando assim um plano de ideologias em relação aos países periféricos. Este modelo atinge os latino-americanos por vias diversas, como os próprios bens de consumo, mas também o cinema, rádio, música, arte, bem como a partir da concessão de bolsas para jovens latino-americanos profissionalizarem-se nos Estados Unidos e educarem-se com base nos modelos técnicos e intelectuais norte-americanos. Por outro lado, os olhos do estrangeiro se voltavam à produção cultural latino-americana, organizando exposições, projetos e eventos de arte, cinema, música, arquitetura, fotografia, etc., nas instituições culturais norte-americanas, nas quais também se elaboravam discursos elogiosos sobre a cultura latino-americana.

O MoMA, desde sua idealização em 1929, mantinha vínculos estreitos com o Governo, apresentando-se como capilaridade direta do Departamento de Estado, num momento em que a expansão da hegemonia norte-americana no "sistema-mundo moderno" (Wallerstein, 1974, p.337) também se fazia do ponto de vista da supremacia cultural. Na perspectiva das constantes alternâncias na hegemonia artística mundial (Cohen, 2013, p.13), o MoMA surgia como proposta de vanguarda, propondo-se como um lugar propício para a superação das tendências acadêmicas (Cota Jr., 2016, p.26) e de divulgação de uma nova visão de arte. Na medida em que os norte-americanos almejavam a posição de árbitros pioneiros do censo da cultura artística internacional, subverter a lógica das vanguardas europeias, que geravam desde os anos 1930 "forte questionamento nas tendências culturais inspiradas no que se via como um excesso de racionalismo" (Liernur, 2010, p.173), significava buscar outras expressões possíveis da modernidade em disputa.

Portanto, seria simplista reduzir a integração da América Latina à agenda cultural do MoMA a uma pura ação propagandística, visto que as disputas específicas do campo artístico também corroboram o interesse dos Estados Unidos pelas expressões latino-americanas.

Ainda cabe dizer, como será explorado mais adiante com maior profundidade, que todos os processos históricos que marcam qualquer encontro entre culturas são tributários de esforços diversos, e nunca resultado de uma atuação unilateral da cultura que, por assim dizer, é mais influente ou hegemônica. Essa lógica acabaria por ignorar qualquer relação de reciprocidade ou adaptação. Os próximos capítulos pretendem explorar como o *soft power* deslanchou como fator fundamental da política externa norte-americana, sem nuançar a perspectiva multilateral dessas circularidades, entendendo o MoMA não somente como palco, mas como agente substancial de proliferação das vontades governamentais.

O MOMA, A AMÉRICA LATINA E A DIPLOMACIA CULTURAL

À luz deste complexo imbróglio, a consonância entre a agenda cultural do MoMA com as questões advindas tanto do campo das artes quanto geopolítico se mostra muito clara, e a América Latina torna-se ponto focal em ambas as esferas. A recepção da cultura latino-americana no museu se expande e se estrutura com maior consistência sobretudo com a posse da presidência da instituição por Nelson Aldrich Rockefeller em 1939. Em 1941, o *alma mater* do museu seria convidado por Roosevelt para assumir a coordenação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), extensão do governo criada um ano antes sob a premissa da percepção de uma ameaça massiva à segurança nacional norte-americana (Cramer; Prutsch, 2006, p.786).

Em linhas gerais, a OCIAA pretendia preparar e coordenar políticas para estabilizar as economias latino-americanas, assegurar a influência norte-americana na região e combater as incursões do Eixo no hemisfério, agindo a partir de frentes diversas. Neste período, a OCIAA prepararia diversos projetos

culturais de integração continental, construindo e difundido uma imagem culturalmente construída dos bons vizinhos. Apesar da relevância indiscutível das outras áreas de atuação da OCIAA, como rádio, cinema, televisão e economia, nos focaremos especificamente em seus rebatimentos no MoMA, que é objeto central deste artigo.

Em 1942, o Boletim do Museu de Arte Moderna enfatiza que "[...] o Museu levou a cabo múltiplos programas de exibições, concertos, concursos e publicações as quais, acreditamos, ajudaram a estabelecer os fundamentos para o mútuo respeito e entendimento entre as Américas" (MoMA, 1942). As primeiras exibições no MoMA sobre arte e arquitetura modernas latino-americanas coincidem com a posse da presidência por Roosevelt em 1933, quando a necessidade de estabelecer laços de amizade com a América Latina se faz presente na agenda do Governo. A primeira delas foi a exposição *Diego Rivera*, que ocorreu entre 1931 e 1932. Em 1933, o MoMA lança *Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera*, acentuando o grande interesse pela arte moderna mexicana, assim como pelas expressões pré-colombianas. A sobreposição da tradição e modernidade, local e universal como nova perspectiva para a teoria da arte moderna que o MoMA procurava sugerir se fazia notável em *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*, de 1933. Mas as aspirações geopolíticas do MoMA irradiadas na trajetória de posições de arte latino-americanas se mostram notáveis no discurso de abertura da exposição *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), quando Rockefeller, que atuou como seu próprio curador, diria que a exposição deveria contribuir para uma "melhor compreensão" da vida cultural mexicana (Apud Cota Jr., 2015, p.74).

Em 1943, o MoMA inaugura *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. O prefácio do catálogo da exposição redigido por Alfred Barr indica a urgência da irradiação da política de boa vizinhança no escopo da guerra:

> Graças à Segunda Guerra Mundial e a certos homens de boa vontade em todo o hemisfério ocidental, estamos deixando de lado os olhos cegos na compreensão cultural que mantiveram os olhos de todas as repúblicas

> americanas fixas na Europa, com um ligeiro olhar um para o outro ao longo do último século e meio. No campo da arte estamos começando a olhar um ao outro direto no rosto com interesse e alguma compreensão. Como prova desse progresso, acreditamos que este volume tem certamente um valor, na verdade, um duplo valor. Em primeiro lugar, este é o registro da mais importante coleção de arte contemporânea da América Latina nos Estados Unidos, ou mesmo em todo o mundo (incluindo nas nossas repúblicas irmãs do sul). Em segundo lugar, esta é a primeira publicação em inglês de um estudo sobre as artes pictóricas da América Latina durante os três séculos anteriores, considerados como um todo, e com referências frequentes à nossa própria arte; um objeto tão vasto, tão complexo e tão pouco explorado que esta mostra assume o caráter de um empreendimento pioneiro. (1943, p.3, tradução nossa)

As colocações que abrem a publicação indicam alguns pontos importantes no que concerne à aproximação das "repúblicas irmãs do sul" com os Estados Unidos na chave da cultura durante a Segunda Guerra. Primeiramente, Barr promove o fortalecimento de uma identidade americana quando aponta que as repúblicas parem de olhar para a Europa como modelo, sugerindo de relance a existência da superioridade dos Estados Unidos no continente, apontando assim para uma nova relação de irmandade entre Estados Unidos e América Latina. Tratando-se de uma exposição de arte latino-americana, as palavras do diretor do museu buscam exaltar tal produção, bem como aproximá-la, ainda que do ponto de vista estético, com a arte estadunidense, quando o mesmo afirma que entre as obras adquiridas, frequentemente haviam "claras referências à arte norte-americana" – aqui, sua condição de espelho se coloca de forma clara. Nesse sentido, enquanto um imaginário construído sobre a cultura latino-americana estava sendo formulado e exaltado nas grandes instituições norte-americanas, ao mesmo tempo os Estados Unidos se esforçavam para implementar sua própria produção artística como referencial e modelo. É nesse duplo sentido a OCIAA opera.

Depois do México, o segundo país mais cortejado no MoMA foi o Brasil, que na perspectiva da Guerra, viria a ser o grande aliado norte-americano no continente (Liernur, 2010). Sua presença no MoMA é inaugurada com exposição *Portinari of Brazil*, de 1941, seguida por *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor* (1943), que antecede *Brazil Builds: Architecture New And Old 1652-1942,*

momento emblemático da relação entre Brasil e Estados Unidos. Organizada por Philip Goodwin em 1943, a exposição marca um momento fundamental de elaboração de uma matriz de leitura que se tornaria recorrente na historiografia, amparada na ideia de que o Brasil havia criado um novo idioma nacional dentro da linguagem universal da arquitetura moderna em disputa. Na iminência de uma narrativa crescente e elogiosa diante da produção brasileira alicerçada à inventividade e peculiaridade engenhosa de alguns poucos mestres canônicos, a exposição consagra a ideia de que a produção brasileira havia constituído uma expressão arquitetônica moderna capaz de dar conta das especificidades locais. Mas para além dos sentidos de *Brazil Builds* no âmbito da revisão da arquitetura moderna e do pioneirismo nova-iorquino na consagração de narrativas, Goodwin não omite as bases políticas que permeavam aquele empreendimento:

> O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um pais que ia ser nosso futuro aliado. (1943, p.7).

Enfim, esta longa trajetória de exposições sobre a produção latino-americana sinaliza uma programação concisa elaborada pelo MoMA, que reflete o esforço crescente de enaltecimento da cultura latino-americana e de criação de narrativas sobre suas diversas expressões.

CULTURA E GEOPOLÍTICA NA GUERRA FRIA

O ano de 1945 introduz novos paradigmas à política externa norte-americana. Ao mesmo tempo em que os anos que seguiram o fim da guerra davam continuidade ao fortalecimento da união pan-americana, agora mais do que a necessidade de criação de alianças no escopo da guerra, a relação entre Estados Unidos e América Latina caminha no sentido de expansão da área de influência ideológica norte-americana e combate ao comunismo crescente.

No que concerne especificamente aos debates inerentes à arte moderna do século XX, a busca pela hegemonia norte-americana se dava em grande medida do ponto de vista das incansáveis buscas internacionais por linguagens

verdadeiramente modernas, isso é, que de fato dialogassem com os novos tempos. Estas disputas são intensificadas com o fim da Segunda Guerra, quando o mundo se depara com uma nova ordem mundial, novas perguntas, novos desafios.

Nos anos que sucederam o fim da guerra, a Europa encontrava-se ensimesmada ante a urgência de sua reconstrução, uma vez devastada após os repetidos conflitos, o que possibilitou a gradual afirmação dos Estados Unidos como potência econômica, política e cultural, no âmbito da competição com as capitais artísticas. Nesse sentido, o ano de 1945 marca o momento em que ocorre de fato a transferência da hegemonia da cultura artística de Paris para Nova York, embora devamos considerar que este processo não foi direto e pontual, uma vez que os Estados Unidos vinham alçando posição de destaque no cenário econômico e político desde o século XIX.

O sistema cultural europeu fundamentado na racionalidade, na consciência de suas próprias limitações, acarreta na inevitável crise "das ciências europeias" (Argan, 1992, p.507) pouco antes da Segunda Guerra. Até o início das discussões que pautavam a importância da relação da produção da arte e da arquitetura com as características específicas da cultura e do clima de cada país, o substantivo *moderno* tivera predominante vocação universalista, mas com as mudanças das posições em face da nova configuração mundial e ao nacionalismo crescente por consequência das guerras, é incorporada ao moderno uma adjetivação nacional (Liernur, 2010, p.169). A superação dos modelos arquitetônicos pautados até meados dos anos 1930 por uma aspiração universal, muitas vezes homogêneos para qualquer território –como postulavam os membros do CIAM de forma quase dogmática com o *International Style*[2]–, amplamente debatido ao longo do XX, corresponde

2 O termo *International Style* é cunhado entre o final de 1930 e o início de 1931, antecedendo a exposição Modern Architecture: International Exhibition de 1932, a partir de conversas entre Philip Johnson, Henry-Russel Hitchcock e Alfred Barr, e dos seus encontros em viagens à Europa (Bueno, 2005, p.4), onde entram em contato com as discussões em torno dos rumos da arquitetura moderna. Os princípios arquitetônicos pautados no proposto modelo de aspiração universal, defendido por um

ainda aos sentidos inerentes ao campo das artes, relevantes na continuidade da presença latino-americana no MoMA para além de um projeto diplomático.

A fim de garantir sua posição pioneira nesse processo em clara concorrência com os centros culturais europeus, os Estados Unidos reivindicam outros modelos de produção cultural, ainda não oficializados pela crítica internacional –e o que nos interessa especificamente neste trabalho, outras arquiteturas modernas. À luz de sua peculiar formação colonial, à dicotomia entre colônia e metrópole, nacional e estrangeiro, regional e global, seria possível encontrar na América Latina uma linguagem de conceitos, estéticos ou ideais flexíveis e particulares, pensamento que acompanhará os múltiplos debates internacionais sobre a expressão da modernidade.

Contudo, a intensificação da pauta latino-americana no MoMA ao longo da Guerra Fria não diz respeito somente à busca por novas linguagens no âmbito do esgarçamento das vanguardas artísticas e arquitetônicas então correntes. De certa forma, o enaltecimento da cultura latino-americana parece ser inversamente proporcional aos escassos programas econômicos norte-americanos para a região, uma vez que finda a guerra, a injeção de capital é estancada e se inicia um período de expressiva negligência econômica.

No início da Guerra Fria, os Estados Unidos instauram planos de ajuda econômica para diversas parcelas do globo, a fim de fomentar sua urgente reconstrução, com especial atenção ao Plano Marshall na Europa. Nesse processo, a América Latina se vê posta de lado em comparação aos anos da guerra, caracterizados por grandes significativas colaborações monetárias provenientes dos Estados Unidos. Com a economia afetada pela dependência do mercado exterior[3], sobretudo europeu, o descontentamento crescente dos diplomatas e industriais latino-americanos ante a política *Europe first*

grupo crescente de arquitetos até meados dos anos 1930, incluíam a eliminação do ornamento, regularidade, equilíbrio, funcionalismo e reprodução. (Cohen, 2013, p.194).

3 Em 1947, o déficit comercial chegava quase a $1.7 bilhões, o que os países latino-americanos não conseguiriam contornar sem um mercado consumidor europeu, ainda não recuperado, e a inflação crescia exponencialmente. (Rabe, 1978, p.284)

(Rabe, 1978, p.292) derivava do confinamento da América Latina em sua condição subdesenvolvida.

Três anos após a cessão do conflito, a CEPAL, uma comissão regional da ONU sediada em Santiago, é fundada para enfrentar este recesso. Sua principal função era contribuir para o desenvolvimento econômico da América Latina e fomentar uma boa economia entre os países latino-americanos. De acordo com o que viria a ser o pensamento cepalino, a economia mundial se constitui no centro formado por poucas nações capitalistas industrializadas e uma vasta periferia, produtora especializada de produtos primários para exportação (Singer, 1997, p.173). Com a criação de uma "visão latino-americana" (Bethell, 2009, p.97), os integrantes da CEPAL buscaram dar maior ênfase ao modelo de substituição de importações, buscando incentivar a industrialização da América Latina, criando empresas públicas que competiam com as empresas estrangeiras. Em outras palavras, a CEPAL surge como tentativa de superação da condição subdesenvolvida da América Latina, buscando romper com a lógica dicotômica centro-periferia. Para Singer, a Comissão ajudou a oficializar a América Latina do ponto de vista institucional, "como região distinta e com identidade própria no continente americano" (Singer, 1997, p.173), o que representa os esforços endógenos de articulação de uma identidade supranacional a partir de uma condição comum, estruturada no diálogo das elites com os estados nacionais.

Se não interessava aos Estados Unidos estabelecer um plano de ajuda econômica nesse momento, a insatisfação latino-americana neste imbróglio demandava, portanto, de outros aparatos para acalmar os ânimos, reforçar a dependência ideológica e reestabelecer a integração interamericana. Os Estados Unidos, nesta perspectiva, optam por dar continuidade ao projeto de integração, intensificando a aplicação do *soft power* nas relações interamericanas.

Contudo, é importante ter em mente que o enaltecimento da cultura latino-americana nos Estados Unidos não é incentivado somente pelos Estados Unidos. À luz do viés transnacional, conceito desenvolvido por Bárbara

Weinstein em *Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional*, assume-se que da mesma forma que os Estados Unidos recebem a cultura dos países ao sul por motivos diversos, as próprias elites intelectuais latino-americanas, estreitamente vinculadas aos projetos emancipatórios e desenvolvimentistas dos Estados nacionais, desejam inserir-se nas redes profissionais internacionais, participando ativamente da construção dos discursos difundidos pelo centro. Em outras palavras, sabendo que os EUA não operam como único ponto de origem dos esforços de troca no âmbito da cultura moderna, seria insustentável tratar destas dinâmicas interamericanas como uma via de mão única. Esses imaginários coletivos sobre a latinicidade concebidos no estrangeiro são, portanto, tributárias de complexa circulação internacional de ideias, na qual diferentes vetores atuam com maior ou menor expressividade.

ARQUITETURA MODERNA LATINO-AMERICANA: UMA IDEIA CONSTRUÍDA A PARTIR DE *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945* (1955)

Ao lado de *Brazil Builds* de Philip Goodwin (1943) e *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin (1956), *Latin American Architecture since 1945*, catálogo da exposição homônima organizada em 1955 no MoMA pelo historiador da arquitetura Henry Russell Hitchcock, colocou-se desde sua época como peça fundamental da construção historiográfica da arquitetura moderna na América Latina, reconhecida como base ainda relevante para uma historiografia recente (Fraser, 2000).

Sabendo que os discursos produzidos no MoMA não são elaborações passivas, mas construções culturais resultantes de interesses e vontades diversas, verifica-se que a síntese cultural que Hitchcock apresenta como imaginário sobre a prática arquitetônica dos países *ao sul da fronteira* integra sentidos que oscilam entre o universo do próprio campo disciplinar da arquitetura, no que tange a revisão que o modernismo sofrerá no segundo pós-guerra, e o

complexo arcabouço de rearranjos geopolíticos da Guerra Fria. No intuito de desnovelar a narrativa quase axiomática estratificada sobre a arquitetura moderna na América Latina produzida nas primeiras décadas do segundo pós-guerra, colocaremos os sentidos da exposição em perspectiva histórica, procurando analisar de que maneiras os diferentes esforços multilaterais ecoam nas escolhas da curadoria.

Se por um lado, a exposição corresponde a um projeto político norte-americano de aproximação continental instaurado desde a Segunda Guerra, por outro lado a trama de Hitchcock é indissociável aos debates internacionais do campo disciplinar da arquitetura. Agora considerando incipiente a linguagem do Estilo Internacional que o mesmo Hitchcock defende em 1932 ao lado de Philip Johnson, o curador da exposição de 1955 apontará, na América Latina, "valores intrínsecos" e expressões contribuintes à arquitetura moderna, ainda que dentro de um projeto que aspira à universalidade. Diz ele: "Para o bem ou para o mal, [a arquitetura moderna latino-americana] é internacional em seu futuro" (Hitchcock, 1955, p.61).

Sendo assim, nos parágrafos a seguir revisitaremos esses imaginários, buscando "discutir a dinâmica global da constituição do cânone", que por sua vez "implica na saudável necessidade de descentralizar os processos de sua elaboração" (Liernur, 2008, p.276). Considerando que os discursos criados e difundidos pela exposição são construções culturais resultantes de disputas multilaterais, circulações de ideias, trocas, adaptações e intercâmbios culturais, seria insustentável dizer que a narrativa elaborada no MoMA é fruto de um processo unívoco encabeçado por um chamado imperialismo cultural norte-americano. Nesse sentido, a formulação e validação daquela visão particular de arquitetura latino-americana não teria os mesmos contornos sem a atuação expressiva de arquitetos e membros das elites intelectuais. Todavia, a atuação desses outros agentes latino-americanos é objeto central da pesquisa de mestrado em desenvolvimento. Sem nuançar a perspectiva ainda embrionária de sua dimensão multilateral, as análises desenvolvidas a seguir procuram iluminar as diferentes facetas da exposição, buscando entender

como os desígnios imperialistas norte-americanos na Guerra Fria e as questões inerentes ao campo da arquitetura se afirmam na consolidação desta versão canônica de arquitetura moderna latino-americana. Mas afinal, quais os aspectos apontados sobre essa arquitetura?[4]

Ao longo do catálogo, Hitchcock aponta características gerais que poderiam ser identificadas em toda produção arquitetônica latino-americana (ou aquela especificamente recolhida para a exposição). A primeira delas, enfatizada exaustivamente nas análises das obras, é o amálgama de elementos da linguagem universal da arquitetura moderna com aspectos da tradição local. Hitchcock aponta sua recorrência, por exemplo, no mural da fachada frontal Biblioteca Central da Universidade da Cidade do México (Juan O'Gorman, 1951-1953), que por sua vez recupera temáticas da trajetória cultural mexicana desde a era pré-hispânica até a modernidade. No âmbito da revisão dos modelos universais de arquitetura, criticadas por seu racionalismo excessivo e carência de intensidade por não contarem com laços profundos com suas raízes, a fusão da tradição com a modernidade na arquitetura latino-americana apresentava-se como grande contribuição dessa produção para os debates arquitetônicos no circuito internacional.

A variedade de dispositivos de controle de raios solares também é uma das qualidades frisada em grande parte das obras analisadas na publicação. Assume-se que a exaltação dos *brises-soleils*, artifício criado por Le Corbusier, representa a fusão dos elementos da arquitetura universal com a adequação da prática arquitetônica às condições climáticas locais.

A presença de cores fortes configura-se como outra característica plástico-formal que a América Latina propõe como inovação para a arquitetura moderna. Para Hitchcock, as cores provocavam efeitos visuais "exóticos", além de que sua ocorrência estaria relacionada com as condições de iluminação da região, cujas paredes brancas tenderiam a causar ofuscamentos.

[4] O artigo *O MoMA e a América Latina: construindo olhares, tecendo relações,* de minha autoria, publicado no Archidaily Brasil, analisa mais profundamente a arquitetura presente no catálogo.

Outra forte característica que permeia sua argumentação é a associação dos elementos arquitetônicos com obras de artes plásticas, o que denota o esforço de identificar consonâncias com os circuitos internacionais que debatiam a questão da síntese das artes desde os anos 1930. A Cidade Universitária de Caracas, cujos pavilhões foram projetados por Carlos Raúl Villanueva, apresenta-se como exemplo emblemático dessa articulação. No caso, esculturas e painéis de artistas estrangeiros pontuam os diversos prédios da universidade caraquenha, atuando em alguns momentos como elementos funcionais dos pavilhões, como os móbiles projetados por Alexander Calder, que funcionam como tratamento acústico para a Aula Magna.

As curvas e possibilidades plásticas do concreto também são exaustivamente comentadas nos diversos projetos presentes no catálogo, o que se articularia diretamente com o "certo lirismo" próprio do "temperamento ibérico" (Hitchcock, 1955, p.26). No catálogo, o tom elogioso em relação ao concreto armado como material que possibilita a liberdade e inventividade dos arquitetos, definitivamente se ancora no sucesso internacional de Niemeyer, consagrado alguns anos mais cedo.

A *brasilidade* da América Latina

Toda exposição é permeada por escolhas curatoriais, que por sua vez refletem no material e projeto expográfico. Em *Latin American Architecture since 1945*, bem como no catálogo homônimo, os apagamentos, protagonismos e ausências ficam claros no recorte selecionado para a mostra: apenas 11 países latino-americanos estão ali presentes. Equador, Paraguai, Bolívia, Guatemala, Nicaragua, Haiti, entre outros, estão entre os países excluídos do levantamento. Essas exclusões parecem ter sentidos tanto na esfera geopolítica, pois estas repúblicas estavam entre aquelas de menor interesse para a política externa norte-americana; quanto na esfera arquitetônica, já que o campo disciplinar da arquitetura no "modelo latino-americano" internacionalmente consagrado ainda não havia sido identificado pela crítica internacional.

Ainda, um quarto das obras retratadas no catálogo são de arquitetos brasileiros. Com isso, depreende-se que o evidente protagonismo da produção brasileira (Figura 1) na exposição de 1955 não se deu pelo simples acaso, e a *brasilidade*, condição nacional postulada com o êxito da arquitetura carioca mais cedo consagrada, acaba gerando, para o estrangeiro, a habilidade de representar um *ethos* geral latino-americano (Del Real, 2012, p.13).

À luz dessas colocações, verifica-se que as características da arquitetura latino-americana identificadas por Hitchcock derivam daquele modelo que a narrativa elaborada por Goodwin em *Brasil Builds* (1943) havia logrado ao imaginário da arquitetura brasileira. Se a exposição de 1943 inaugura a projeção internacional da arquitetura brasileira (Martins, 2010, p.137), a exposição de 1955 recupera a matriz de leitura que se tornaria recorrente a partir de 1943, que reverbera nas escolhas das obras e na argumentação de Hitchcock, isto é, na conciliação da liberdade formal com o racionalismo da arquitetura universal, na inventividade local, na convivência com a tradição, e sua adequação ao contexto local –ainda que o curador tenha desenvolvido continuidades ao discurso acoplado à arquitetura carioca. No entanto, esta questão será tema para um próximo artigo.



Figura 1: No mapa, as marcações em vermelho representam o número absoluto de obras referente a cada país mencionado na exposição. Ainda, a imagem destaca o itinerário da viagem de Hitchcock à América Latina em 1954.
Fonte: Produção da autora.

A partir do evidente reflexo das formulações de Goodwin na publicação de Hitchcock, é notável que o modernismo brasileiro, ancorado sobretudo ao sucesso individual de Niemeyer, tratou de amparar as escolhas da curadoria na exposição de 1955 e de caracterizar, com a consolidação da narrativa ali proposta, a produção latino-americana em sua totalidade, mesmo que paradoxalmente Hitchcock aponte diferenças formais entre os países visitados. Dessa forma, o catálogo resulta em um discurso ambíguo, que reconhece individualidades ao mesmo tempo em que as deposita em uma condição unificada.

Fachadas urbanas

Tomando o catálogo como *coleção*, condição explorada por Cláudia Cabral em seu artigo *Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa*, sua dimensão narrativa reside tanto no discurso textual quanto no ordenamento e

tratamento das imagens ali reunidas, estas detentoras de potencial discursivo – e se foram reunidas, há de haver algo em comum entre elas, condição básica da própria ideia de coleção. Mas se por um lado o levantamento de Hitchcock se coloca como revisão à fórmula do estilo internacional já superado pela crítica internacional, "a narrativa reafirma uma noção de modernidade comum, existindo por trás das particularidades nacionais, uma das bandeiras de 1932" (2010, p.14). O catálogo, portanto, evoca certo paradoxo. Ao mesmo tempo que América Latina surge como revisão do projeto moderno universal, a arquitetura das diversas repúblilcas latino-americanas compartilham de um fundo regional comum.

A partir da identificação de categoriais gerais próprias da arquitetura resultante de seu levantamento, o historiador aponta a existência de uma consistência geral daquele "continente e meio" (Hitchcock, 1955, p.11). O esforço de agrupamento do grande bloco latino-americano em um imaginário uniforme atinge seu ápice em *Fachadas Urbanas,* subcapítulo final da publicação.

Fachadas Urbanas compreende 3 colagens de 16 edifícios de apartamentos e de escritórios, localizados em cidades distintas (Bogotá, Buenos Aires, São Paulo, Havana, Lima, Caracas e Cidade do México), apresentados a partir de suas fachadas frontais, negando sua totalidade e contexto, o que sugeria a composição de uma "cidade latino-americana análoga" (Cabral, 2010, p.21), que viria a legitimar a homogeneização quase agressiva inerente ao discurso de Hitchcock, que tendia a nuançar ou reduzir a diversidade de manifestações arquitetônicas latino-americanas. Entre a disposição adjascente das fotografias, seu tratamento em P&B, a seleção de edifícios capturados a partir do mesmo ângulo de visão e o próprio discurso textual, *Fachadas Urbanas* reforça e intensifica aquilo que Hitchcock busca sintetizar ao longo de todo o catálogo: a homogeneidade (por ele identificada) da arquitetura latino-americana resulta da atmosfera geral compartilhada pelas nações existentes naquele vasto território.

Ao subtrair estas arquiteturas de seus contextos locais e reordená-las em "ruas latino-americanas" que mesclam trechos urbanos de diferentes cidades – propondo um verdadeiro pastiche como atmosfera geral das nações ao sul da fronteira–, o curador da exposição sistematiza um "conjunto dotado de um sentido passível de ser compartilhado" (Cabral, 2010, p.6).

A montagem de uma cidade latino-americana fictícia, porém possível (em sua acepção), que existe e que não existe, corrobora a própria narrativa do curador, que busca ao longo de sua publicação delinear e explicar o "boom"[5] (MoMA, 1955, p.1) da arquitetura e o urbanismo na América Latina no segundo pós-guerra. A exposição foi encomendada em vista desse fenômeno caracterizado aos olhos do estrangeiro pela repentina ebulição da arquitetura latino-americana que "excede em quantidade e qualidade a arquitetura produzida na Europa no pós-guerra", e rivaliza com a melhor arquitetura produzida nos Estados Unidos (Hitchcock, 1955, p.62). Com isso, firmam-se três *id-entidades*: Europa, Estados Unidos e América Latina - esta última, como visto, representada sobretudo pelo imaginário brasileiro tecido dentro do museu a partir da genealogia das exposições ali organizadas, condição que reverbera e se acentua no catálogo de Hitchcock.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que explorar os aspectos formais da arquitetura presente na exposição de 1955 a que aqui se pretendeu explorar, este artigo se debruçou na tarefa de compreender que os agenciamentos historiográficos elaborados no MoMA fazem parte de uma trajetória complexa de relações dialéticas entre política e cultura. Se o MoMA é idealizado como capilaridade do governo

[5] Aquele "boom" apontado pelo MoMA dizia respeito à repentina ebulição de construções modernas na América Latina que se faziam significativas tanto na ótica do estrangeiro quanto nos próprios âmbitos nacionais e regionais, sobretudo desde a década de 1930. Este "boom" para o qual os membros do Museu olhavam estaria vinculado ao que Walt Whitman Rostow, teórico do desenvolvimentismo, qualifica como *take-off* das economias daqueles países que, no segundo pós-guerra, mostravam acentuado crescimento industrial e demográfico nas áreas urbanas, como México e Brasil. Ver Almandoz (2009).

norte-americano, e o meio cultural se coloca como pilar fundamental das relações itneramericanas, a trajetória das exposições ali organizadas e os discursos elaborados sobre seus objetos dialogam diretamente com as diversas conjunturas geopolíticas.

Como vimos, um dos momentos fundamentais da construção de uma ideia específica de arquitetura latino-americana é *Latin American Architecture since 1945*, que por sua vez é idealizada no contexto das disputas ideológicas da Guerra Fria. A exposição constrói e consagra um "modelo" de arquitetura latino-americana, estratificado como aforisma na historiografia moderna, definido a partir de dois vetores principais: por um lado, a articulação das ambições estatais em produzir modernidades nacionais com as burguesias intelectuais (Gorelik, 2005, p.10), da qual os arquitetos fazem parte; e por outro lado, o esforço norte-americano em impulsionar a aproximação interamericana e pavimentar um campo de influência ideológica a partir da dependência intelectual. O arranjo destas vontades parece ser o ponto seminal do que viria a ser o imaginário não somente de arquitetura latino-americana, mas da própria noção de América Latina. Em outras palavras, a exposição se insere em um momento determinante de construção de imaginários, e nela podemos identificar a produção de formas culturais na arquitetura e nos discursos construídos sobre ela, que sugerem notáveis controvérsias. Por um lado, as cidades na América Latina nas décadas de 1950 e 1960 são "produto de sua condição de fronteira, entre o desejo de construções culturais e econômicas mais autônomas" (Aravecchia-Botas, no prelo). Por outro lado, a cidade latino-americana se produz a partir de sua relação com a potência à qual estiveram submetidas.

Os discursos disseminados a partir da exposição acabam por definir imaginários que extrapolam o campo disciplinar da arquitetura e tocam âmbitos de maior amplitude. Desta forma, se a América Latina é uma categoria construída pelas diversas aspirações transnacionais, é possível dizer que a exposição assume papel decisivo não somente na construção e difusão internacional de um imaginário específico sobre a arquitetura moderna da região, mas pavimenta, a

partir do campo arquitetônico, uma identidade supranacional que terá desdobramentos posteriores, quiçá até a contemporaneidade.

Bibliografia citada

Al Assal, Marianna R. B. A invenção de uma arquitetura moderna latino-americana. Resumo expandido enviado para o II CACAL – Seminário do Grupo de Pesquisa Cultura, Arquitetura e Cidade na América Latina. Belo Horizonte; 2018.

_____. Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930 [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; 2014.

Argan, Giulio Carlo. A crise da arte como ciência europeia. In: Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras; 1992.

Atique, Fernando. Arquitetando a "Boa Vizinhança": A sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945. São Paulo: Ponte Editoras; 2010.

Barr, Alfred H. Foreword. In: MoMA. The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art. New York: MoMA; 1943.

Bethell, Leslie. História da América Latina, vol. 6: A América Latina após 1930: economia e sociedade. São Paulo: EDUSP; 2009.

Cabral, Cláudia Piantá Costa. Catálogos de arquitetura, imagem e narrativa. Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo; 2010.

Cohen, Jean-Luis. O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial. São Paulo: Cosac & Naify Edições; 2013.

Cota Jr., Eustáquio O. A formação da Coleção Latino-Americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: cultura e política (1931-1943) [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; 2016.

_____. Um "empreendimento pioneiro": o catálogo da Coleção Latino-Americana do MoMA (1931-1943). Assis: Faces da História. 2015, jan.-jun., n.1; p.63-79.

Cramer, Gisela; Prutsch, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940–1946) and Record Group. Hispanic American Historical Review; 2006, jan., n. 4, p.785-806.

Del Real, Patricio. Building a Continent: MoMA's Latin American Architecture since 1945 Exhibition. Journal of Latin American Cultural Studies; 2007, mar., n.1, p.95-110.

_____. Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar [requisito parcial para doutorado]. Nova Yorl: Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University; 2012.

Fraser, Valerie. Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960. Londres, New York: Vers; 2000.

Furtado, Celso. Essencial. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras; 2013.

Goodwin, Philip L. Brazil Builds: Architecture New and Old: 1652-1942. Nova York: The Museum of Modern Art; 1943.

Gorelik, Adrián. A produção da "cidade latino-americana". Tempo Social, Revista de Sociologia da USP; 2005a, n. 1, p.111-133.

_____. Das Vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005b.

Hitchcock, Henry-Russell. Latin American Architecture since 1945. Nova York: The Museum of Modern Art; 1955.

Liernur, Jorge Francisco. Es el punto de vista, estúpido!. In: Arquitectura en teoria. Escritos 1986-2010. Buenos Aires: Nobuko; 2008.

_____. The South American Way: o milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial - 1939-1943. In: Guerra Guerra (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2. São Paulo: Romano Guerra; 2010.

_____. Vanguardistas versus expertos. Block – revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio. Buenos Aires; 2004, n. 06, p.18-39.

Martins, Carlos A. F. 'Hay algo de irracional...': Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña' (1999). In: Guerra, Abílio (org.), Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira_parte 2. São Paulo: Romano Guerra; 2010.

Mix, Miguel Rojas. Los cien nombres de América. Barcelona: Editorial Lumen; 1991.

MoMA. A United Hemisphere. The Bulletin of the Museum of Modern Art (The Museum and the War); 1942, n.1, s.p.

Mota, Carlos Guilherme. Cultura e Política da Boa Vizinhança: dois artistas norte americanos no Brasil. In: Coggiola, Osvaldo (org.). Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico. São Paulo: Xamã/FFLCH/USP; 1995.

Nye, Joseph S. Soft Power: the Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs; 2004.

Quijano, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgard Lander (org.). Colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO; 2005.

Rabe, Stephen G. The Elusive Conference: United States' Economic Relations with Latin America, 1945-1952. Diplomatic History, jul. n.3; 1978, p.279-294.

Singer, Paul. América del Sur: de la geografia a la historia. In: Gonzales, H; Schmidt, H. Democracia para una nueva sociedade (modelo para armar). Caracas: Nueva Sociedad; 1997.

Tota, Antonio Pedro. O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras; 2000.

_____. Os americanos. São Paulo: Contexto; 2014.

Wallerstein, Immanuel. O sistema mundial moderno, vol. I: A agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI. Porto: Ed. Afrontamentos; 1974.

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Museu do Território Líquido: O Patrimônio Cultural na Estância *Hidromineral de Monte Alegre do Sul*

Museo del Territorio Líquido: El patrimonio cultural en el complejo hidromineral Monte Alegre do Sul

Museum of the Liquidy Territory: The Cultural Heritage of the Estancia Hidromineral de Monte Alegre do Sul

Eduardo Spinazzola

Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
eduardospinazzola@gmail.com

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p271-296

Resumo

Neste artigo são apresentadas as bases conceituais e um ensaio projetual para a implantação do denominado Museu do Território Líquido, a partir do estudo de caso da Estância Hidrominieral de Monte Alegre do Sul, com foco em sua paisagem de borda d'água. Adotando os conceitos da Nova Museologia, ressaltamos a interdisciplinariedade, a participação da comunidade e a valorização do Patrimônio Cultural, como fatores fundamentais para o reflexo direto no desenvolvimento social da própria população.

Palavras-Chave: Museu. Museologia. Museu de território. Patrimônio cultural. Desenho urbano. Meio ambiente urbano. Arquitetura paisagística. Paisagismo urbano. Infraestrutura verde.

Resumen

Este artículo presenta la base conceptual y un ensayo de proyecto para la implementación del llamado Museo del Territorio Líquido, basado en el estudio de caso del Complejo Hidromineral Monte Alegre do Sul, que se centra en su paisaje del borde del agua. Adoptando los conceptos de la Nueva Museología, enfatizamos la interdisciplinariedad, la participación comunitaria y la apreciación del Patrimonio Cultural, como factores fundamentales para la reflexión directa sobre el desarrollo social de la población misma.

Palavras-Clave: *Museo. Museología. Museo del territorio. Patrimonio cultural. Diseño urbano. Entorno urbano. Arquitectura paisajística. Paisajismo urbano. Infraestructura verde.*

Abstract

This article presents the conceptual bases and a project essay for the implementation of the so-called Museum of the Liquid Territory, based on the case study of the Estância Hidromineral de Monte Alegre do Sul, focusing on its waterfront landscape. Adopting the concepts of the New Museology, we emphasize interdisciplinarity, community participation and Cultural Heritage values, as fundamental factors for the direct reflection on the social development of the population itself.

Keywords: *Museums. Museology. Museum of the territory. Cultural heritage. Urban design. Urban environment. Landscape architecture. Landscape urbanism. Green infrastructure.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de duas percepções antagônicas e complementares, o belo e o feio, o bom e o mal.

A primeira foi a percepção da bela cidade que é Monte Alegre do Sul, o reconhecimento imediato da qualidade da sua paisagem.

A segunda foi sobre as condições dos seus corpos d'água, a degradação e o isolamento das margens do convívio das pessoas, situação desproporcional à sua importância para a vida.

Desse mal nasce a complementação ao belo, pois a feiura tem sua beleza pela possibilidade que apresenta, de mudança, de resgate, de melhoria.

A FORMAÇÃO DA PAISAGEM DE MONTE ALEGRE DO SUL[1]

A Estância Hidromineral de Monte Alegre do Sul localiza-se a leste do Estado de São Paulo e compõe juntamente com outras dez cidades, o Circuito das Águas Paulista.

[1] Este trabalho apresenta os principais resultados alcançados na dissertação de mestrado desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tendo sido adaptado para a Revista ARA. Orientação do Prof. Dr. Paulo Renato Mesquita Pellegrino.

A cidade originou-se como rota de passagem entre Amparo, e os até então, povoados de Socorro e Serra Negra. Estes caminhos de ligação entre povoados e rotas maiores foram abertos por sertanistas para a busca e o escoamento do ouro (Lima, 2010) e invariavelmente seguiam as cotas mais planas do território, junto aos corpos d'água (Figura 1).

A configuração urbana de Monte Alegre do Sul está diretamente influenciada pela topografia local de Mares de Morros, definida pela sequência de pequenas montanhas e uma rede hidrográfica extremamente densa.

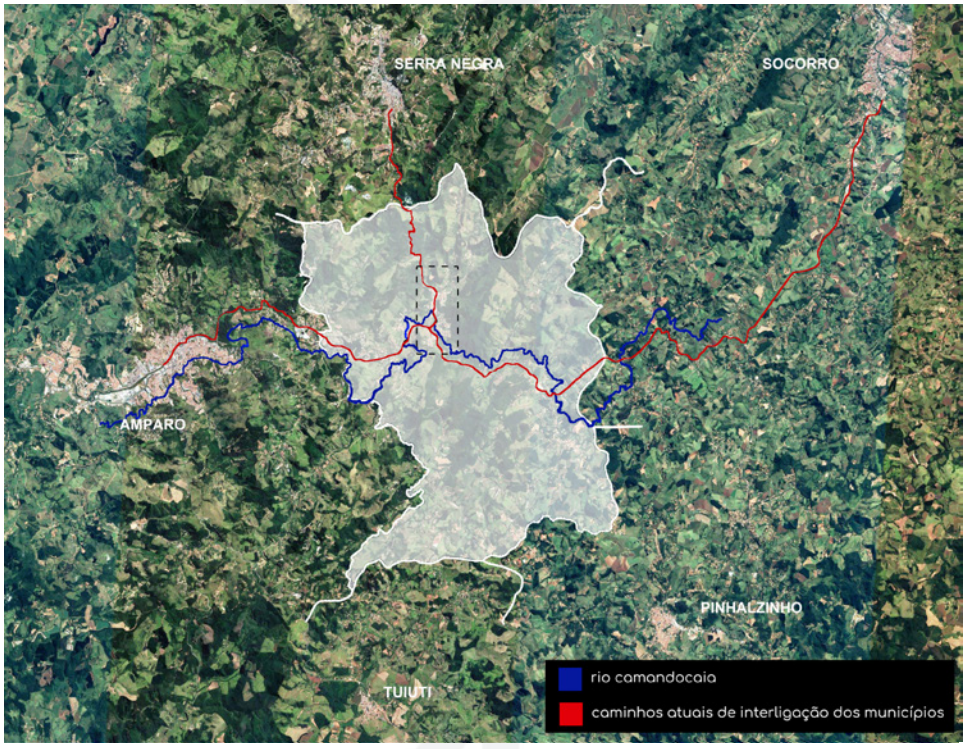


Figura 1: Caminhos atuais de interligação dos Municípios e Rio Camandocaia
Fonte: Instituto Geográfico e Cartográfico do Estado de SP, modificada pelo autor

Dentro das modificações territoriais e sociais é fundamental destacar a importância da cultura de café na região e a resultante construção da Estrada de Ferro Mogiana, como também o uso da mão de obra dos imigrantes nas fazendas adotando a prática, ainda incipiente, do trabalho livre.

O reflexo desse contexto sobre o patrimônio cultural da cidade fica claro na análise do patrimônio edificado que revela na zona urbana um conjunto arquitetônico de inspiração clássica, formado na virada do século XIX, auge da produção cafeeira na região. Caracterizado por um agrupamento edificado denso, de alta porcentagem de ocupação dos lotes, com pouca ou nenhuma arborização junto ao passeio.

A grande maioria das edificações segue a tipologia dada pelas fachadas de porta e janela com composições simétricas, perfeitamente equilibradas entre cheios e vazios, bem como pelas ornamentações de pilastras, frisos, áticos e beirais em cimalha. (Figura 2)



Figura 2: Rua João da Serra
Fonte: Foto do autor

Já nos anos 40, a construção e reforma de alguns edifícios, como o Clube Primeiro de Outubro (Figuras 3) retomaram, de forma atemporal, os elementos da arquitetura colonial. Este movimento, conhecido como "estilo patrimônio" buscava a valorização da cultura nacional e a representação da identidade brasileira.

A valoração das camadas heterogêneas deve ser citada como uma virtude, se fugirmos das concepções, por vezes rígidas, de determinação de valor a certos

estilos e períodos, colocados como emblemáticos pela academia, pelos órgãos de preservação, ou pela própria sociedade.

Tão importante quanto os valores materiais, essas edificações guardam igualmente outras relações e valores na memória dos moradores.

> [...] se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se. (Meneses, 2012, p.31)



Figura 3: Clube Primeiro de Outubro
Fonte: Foto do autor

O Santuário do Senhor Bom Jesus de Monte Alegre, por exemplo, tem uma ligação histórica com a fundação da cidade, onde a construção do primeiro oratório, as peregrinações e missas campais ali realizadas, contribuíram para um processo de atração e fixação urbana.

A participação popular seguiu com as reuniões da Comissão de Obras para construção da igreja atual, e permanece atualmente com eventos e festas religiosas, e é esta prática social em interação constante com o bem material que resulta nos valores mais expressivos da nossa cultura.

> Sem as práticas sociais, não há significados sociais. Mas também não há significados sociais sem vetores materiais. É, portanto, apenas dentro do campo de forças e dos

> padrões segundo os quais elas agem (e valendo-se de suportes materiais de sentidos e valores), que se pode compreender a gênese e a prática do patrimônio. (Meneses, 2006, p.36)

A paisagem formada pelas edificações implantadas no fundo do vale, junto aos corpos d'água e envoltas por morros recobertos por uma vegetação densa está de certa forma assegurada, pois a região está inserida na Área de Proteção Ambiental (APA) Piracicaba - Juqueri-Mirim – Área II. Ela protege as sub-bacias do rio Piracicaba, que são de extrema importância para o abastecimento de água da região e da cidade de São Paulo, contribuindo na formação dos reservatórios do Sistema Cantareira.

A sub-bacia do rio Camandocaia, que cruza todo o Município de Monte Alegre do Sul, está indiretamente interligado a este sistema, pois repõe uma parcela importante da água em sua foz no Rio Jaguari, que a montante teve suas águas reservadas para o consumo.

Dentro do recorte da zona urbana, três ribeirões descem pelos vales formando o Ribeirão Monte Alegre, que cruza o centro da cidade para em seguida desaguar no rio Camandocaia, que segue em direção às áreas rurais para alcançar o município vizinho de Amparo.

A cidade também conta com quatorze fontes públicas de água mineral, sendo que doze delas estão espalhadas pela zona urbana. Simples torneiras em postes de ferro fundido (Figura 4), adornadas por murais ou abrigadas por pequenas edificações, todas elas instaladas nas esquinas ou largos, para a boa visualização e o fácil acesso.

A relação dos habitantes da cidade com os cursos d'água e com essa vegetação circundante, pode ser descrita primordialmente por meio da formação dos caminhos de ligação que invariavelmente seguiam as cotas mais planas do território, junto aos corpos d'água. Assim como pelo uso como fonte de abastecimento humano e animal, na aguagem das plantações e como força motriz.

Porém, apesar de todo o potencial, a relação entre a população da zona urbana de Monte Alegre do Sul e o sistema hídrico da cidade é mínima. Poucos costumes cotidianos ainda persistem, como a pesca, a visita às cachoeiras, os banhos com água mineral no Balneário e a tradição de colher água nas fontes. Os corpos d'água, superficiais ou subterrâneos, não parecem fazer parte do sistema relacional e nem do funcionamento da cidade, por exemplo, como elementos de infraestrutura ambientalmente corretos.



Figura 4: Fonte da igreja em dia de carnaval / mapa das fontes e balneário
Fonte: Foto do autor / Instituto Geográfico e Cartográfico do Estado de São Paulo(IGC), modificada pelo autor

Entre as diversas questões que justificam a condição atual, ressaltamos um sistema de saneamento básico ineficiente e a pressão sobre as áreas de proteção permanente (APPs) com a ocupação desordenada das margens do rio Camandocaia e dos seus afluentes, dentro do limite urbano da cidade (Figura 5). Um dos dados mais estarrecedores é o fato de que somente 1,2% do esgoto é tratado no Município de Monte Alegre, sendo que todo o restante do esgoto coletado é despejado por emissários, diretamente no ribeirão Monte Alegre e no rio Camandocaia.

Considerando a dimensão abordada, e a desejável análise interdisciplinar sobre a paisagem, buscamos o entendimento da sua contribuição funcional e

pragmática, mas também como experiência estética, que é capaz de influenciar de modo decisivo na forma como as pessoas vivenciam e apreendem o ambiente. A cidade entendida como o conjunto de espaços construídos ou livres, públicos ou privados, influenciada e influenciadora dos princípios e pensamentos humanos, assim como das práticas sociais que formam a imagem e dão significado aos espaços (Meneses, 2006).



Figura 5: Vista do Morro do Cristo
Fonte: Foto do autor

O MUSEU COMO ARTICULADOR

Sobre a formação da paisagem e do patrimônio cultural de Monte Alegre do Sul apresentada, articulamos um plano de intervenção urbana e de desenvolvimento social a partir da transformação da borda d'água do rio Camandocaia e de alguns afluentes. No trecho em que estes cruzam o centro urbano, propomos um Museu do Território, onde o patrimônio cultural do município possa ser lido por meio de seus bens materiais e imateriais, e

através das pessoas e suas práticas sociais, que da mesma maneira estão inscritas nesse território de Monte Alegre do Sul.

Este pensamento está inserido nas bases conceituais da Museologia contemporânea e pode ter sua origem determinada no final dos anos de 1960, com o início de um movimento na área museológica voltado para as questões de cunho social.

> [...] um pensamento se forja e se desenvolve, que questiona o museu, seu lugar na sociedade e suas relações com o homem e o meio ambiente, mas que ao mesmo tempo, formula respostas. (Mairesse; Desvallées, 2005, p.32).

Entre as novas teorias, surgem as primeiras experiências práticas, com destaque para os Ecomuseus, tanto por sua disseminação, quanto pela sua conceituação teórica de vanguarda, idealizada por Henry Rivière, então diretor do ICOM (International Council of Museums) e por seu sucessor no cargo, Hugues de Varine, que cunha o termo em 1971, na Conferência do ICOM em Grenoble, na qual as discussões sobre o papel da museologia vieram ressaltar o papel social do museu.

É possível afirmar que aos valores determinados pelo edifício, coleção e público, são agora colocados termos ligados à valores de cunho social e comunitário, respectivamente, o território, o patrimônio material e imaterial e a população, que passa de consumidora para atriz ou autora do museu (Poulot, 2013).

Essa inflexão no pensamento museológico se deu ao longo de uma transformação gradativa, suas bases foram formadas desde o final do século XIX com movimentos voltados para a cultura popular, notadamente os museus de tradições populares e as exposições universais. O desmantelamento da estrutura colonizadora fortaleceu esse novo olhar para a cultura regional, por intermédio da etnografia ligada à coleta de objetos de representação da sabedoria popular.

O processo de consolidação desse novo pensamento museológico é denotado por alguns documentos formatados nos diversos encontros de discussão sobre o tema. O Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, de 1958, realizado no Rio de Janeiro, ou a Declaração de Santiago[2], de 1972 que colocou uma visão revolucionária sobre o papel dos museus, sua necessária inserção na realidade das cidades, dentro do fenômeno de explosão urbana. Também deve ser destacada a Declaração de Quebec[3], de 1984, pela ratificação do termo Nova Museologia, como um campo de estudo de diversas práticas e conceitos museológicos, que avançavam em direção à questão social como prioridade (Moutinho, 2010). Posteriormente, por meio da criação do MINON (Movimento para a Nova Museologia) e sua inserção como organização internacional associada ao ICOM/UNESCO, podemos dizer que as bases desse pensamento museológico, foram reconhecidas dentro de um dos objetivos da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), que é a educação para todos.

Dentro desse processo, na Declaração de Caracas[4] de 1992, fica claro que o museu precisa estar inserido na trama social, atuante de forma direta e específica junto com comunidade local. Assim, muda-se o entendimento sobre as formas da sua atuação participativa, não bastando mais se manter somente no papel de conscientizador social ou gestor patrimonial. (Horta, 2010)

Da mesma forma, é preciso contextualizar o pensamento da Nova Museologia, e o destaque dos Ecomuseus, com o movimento de contracultura da década de 1970 e com o fortalecimento do pensamento ambientalista, fruto da progressiva percepção crítica do caminho que a sociedade vinha seguindo.

De formulação mais recente, é possível destacar os conceitos colocados pela Sociomuseologia, concentrada na busca pelo entendimento das questões

[2] Documento final da Mesa Redonda de Santiago do Chile.

[3] Documento final do Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia.

[4] Documento final do Seminário "A Missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios", realizado em Caracas, Venezuela.

contemporâneas da nossa sociedade, em que a valorização do Patrimônio Cultural deve ser colocada ante o fenômeno avassalador da urbanização, ou da urgência de estabelecermos uma nova relação com o meio ambiente. Dado o evento complexo, é ressaltada pela sua base teórica a necessária abordagem interdisciplinar e a articulação com a sociedade de forma generalizada, coletiva e individualmente, para uma instituição museal que pretende ser adaptável e pró–ativa. (Moutinho, 2007)

Dentro disso, uma condição fundamental, reforçada pela base conceitual da Sociomuseologia, é a participação ativa da população local em um processo de cogestão. Atuando na concepção, na execução e na gestão dos museus, busca-se oferecer aos moradores a possibilidade de uma formação e reflexão coletiva, em ação e reação com o meio. Um processo de educação patrimonial que crie um entendimento sobre a responsabilidade coletiva frente ao patrimônio e sua importância como capital coletivo (Varine-Bohan, 2007).

> O museu parece estar fadado a contribuir para a emergência de um interesse comum no amago do espaço público [...] uma reflexão coletiva a propósito do patrimônio, do ponto de vista tanto da filiação e identidade, quanto da experiência relativamente à alteridade[5]. (Poulot, 2013, p.12)

A questão da identidade, colocada na citação de Dominique Poulot, está diretamente ligada à faculdade da memória, que é fundamental no trabalho exercido pelos museus.

A construção da memória, busca por meio de um processo contínuo a formação e a transformação dessa identidade. Nesse processo, o patrimônio é entendido como uma herança, como o fio condutor de ligação de diferentes gerações, ressaltando a importância do conhecimento do passado para a construção do presente e a projeção do futuro, sempre ligado à identidade dessa comunidade.

[5] Segundo Dicionário característica, estado ou qualidade de ser distinto e diferente, de ser o outro.

Dentro desse contexto, é preciso considerar que a museologia e o patrimônio se baseiam nas teorias de salvaguarda, ligadas inicialmente à significação e ressignificação do objeto ou da edificação, e que passou posteriormente a um discurso que incorporou o patrimônio ambiental e mais recentemente o imaterial como bens da humanidade.

O entendimento de que ambos os bens, material e imaterial, são indissociáveis e interdependentes é sem dúvida o caminho para as melhores práticas de salvaguarda.

> Todo objeto que mantém, para seu possuidor natural, seja um valor funcional, seja emocional, deve permanecer fisicamente em seu lugar e, a este título, fazer parte da coleção geral; todo objeto que perdeu tanto seu valor funcional como emocional e que representa um testemunho necessário à comunidade e à sua história ou de seu ambiente, deve ser recolhido e depositado nas reservas do museu, para ser ali conservado e utilizado (Varine-Bohan, Apud Barbuy, 1995, p.219).

Colocamos assim as bases recentes do pensamento Museológico, que reforçam a questão social e a cultura como contrapontos a uma sociedade que se apresenta desconectada dos seus valores fundamentais.

O MUSEU DO TERRITÓRIO LÍQUIDO

Este museu do território busca colocar a museologia como promotora da integração da população com o Patrimônio Cultural de Monte Alegre do Sul, seja o patrimônio edificado ou ambiental, tratando-se do material ou imaterial. Gerando um desenvolvimento social para essa comunidade a partir da compreensão dos valores, da preservação e difusão desses bens patrimoniais.

O ensaio projetual apresentado deve ser entendido como um arquétipo para a abertura de um necessário processo participativo de concepção, que não pôde ser alcançado dentro dos limites dessa pesquisa. Simula um possível caminho de transformação do território abrindo uma reflexão coletiva sobre os valores patrimoniais presentes no território.

O denominado Museu do Território Líquido configura-se fisicamente ao longo dos corpos d'água e ramifica-se buscando integração aos demais elementos da paisagem em uma conjunção de usos e sentidos, em que além da fruição espacial proporcionada pela nova paisagem de borda d'água e suas relações entre espaços vegetados e construídos, seja agregado um novo componente, de conteúdo museológico.

Imagina-se o elemento água como conceito gerador, organizando por meio dele as demais relações ligadas ao cotidiano, o trabalho, o lazer, os sistemas ambientais, o patrimônio urbano ambiental, entre outras.

Esse conteúdo seria transmitido usando o próprio lugar, suas estruturas, equipamentos e o mobiliário urbano, dissolvendo os tradicionais espaços e suportes expográficos e principalmente valorizando a própria cidade. Textos, imagens, audiovisuais seriam instalados e sobrepostos fisicamente sobre bancos, árvores, postes, lixeiras, passarelas e escadarias.

Um conteúdo digital também poderia estar disponível via hardwares móveis, evidenciando um paradoxo contemporâneo, segundo o qual o uso generalizado das tecnologias e a banalização do acesso reforçam de certa forma as virtudes e a necessidade do lugar, do presencial, do espaço público onde as trocas sociais possam de fato acontecer (Ascher, 2010).

Para a leitura da proposta do Museu do Território Líquido, é apresentada uma subdivisão de camadas[6], cuja sucessão forma e agrega complexidade ao lugar, sendo o projeto uma nova capa adicionada, que se combinará com as existentes e determinará um novo contexto para futuras intervenções.

Outra metodologia adotada foi a proposta pelo professor Ulpiano T. B. de Meneses em *O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas* (2012), que indica cinco valores de avaliação, os quais representam o caráter

[6] Metodologia proposta por Bernard Leupen no livro "Proyecto y Análisis".

imaterial e material do patrimônio e as relações flexíveis entre eles. São eles os valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos.

Água superficial

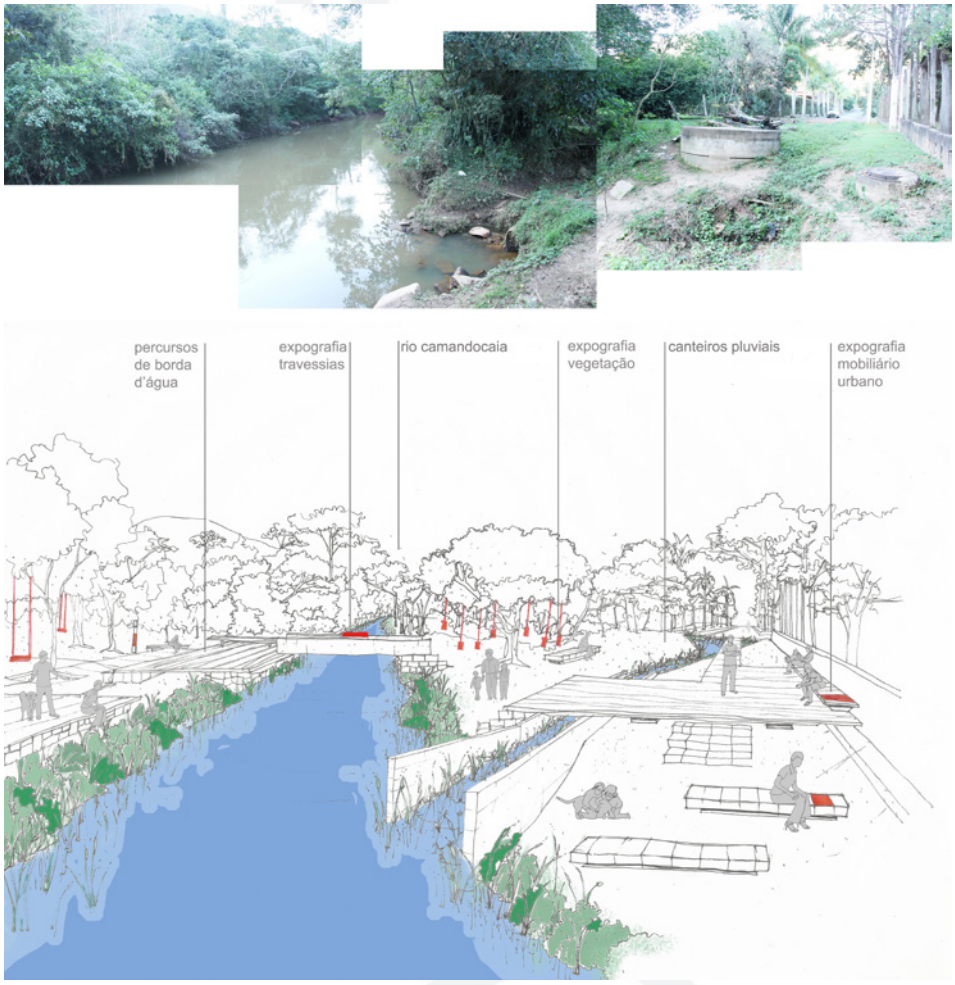


Figura 6: Existente e Proposta - Borda do Rio Camandocaia
Fonte: Foto e desenho do autor

A proposta de transformar as áreas de borda dos rios e lagos em espaços de estar e lazer, conectados por um percurso linear, junto às margens renaturalizadas, deve ser entendida como parte da construção de valores afetivos e cognitivos, ligados à memória de formação dos primeiros caminhos abertos pelos sertanistas. Ao desbravarem o território, eles se utilizavam de trajetos menos íngremes, invariavelmente localizadas nos fundos de vale.

Assim, seria possível rememorar a história da região em conjunto com uma leitura contemporânea do território, reestruturadora e socializante, e não mais pelo caráter exploratório, mas ainda por meio da sua formação topográfica e do regime de fluxo das águas.

É fundamental contudo abordar outros valores, por exemplo, éticos, ligados à dizimação dos povos indígenas, a escravização da população africana ou a relação entre imigrantes e fazendeiros, muitas vezes de embates, em uma proposta de metodologia que discuta conflitos em todas as suas possibilidades de integração de conteúdo.

O museu contemporâneo deve transcender suas obrigações "científico – documentais" e passar a discutir todos os passados, todos os credos, todos os extratos sociais, todas as justiças e injustiças, livres de amarras políticas e sociais, para que sua maior responsabilidade, que é a formação crítica da sociedade, possa ser plenamente exercida (Meneses, 1994).

Nesse contexto, o uso histórico da água como força motriz também conseguiria ser explorado como conteúdo. A apropriação do lugar, pelo entendimento da topografia e das águas, induziu o uso de locais estratégicos para a montagem de moinhos e monjolos que funcionavam a partir do fluxo das águas.

Outras relações com a água, ligadas às questões atuais da nossa sociedade poderão ser tratadas no âmbito do lugar onde o próprio projeto lidou com o tema, aliando prática e teoria em um processo de aprendizagem não convencional. Por exemplo, é possível falar sobre o ciclo da água, degradação dos rios, saúde publica, saneamento básico, renaturalização e a importância da mata ciliar.

Vegetação

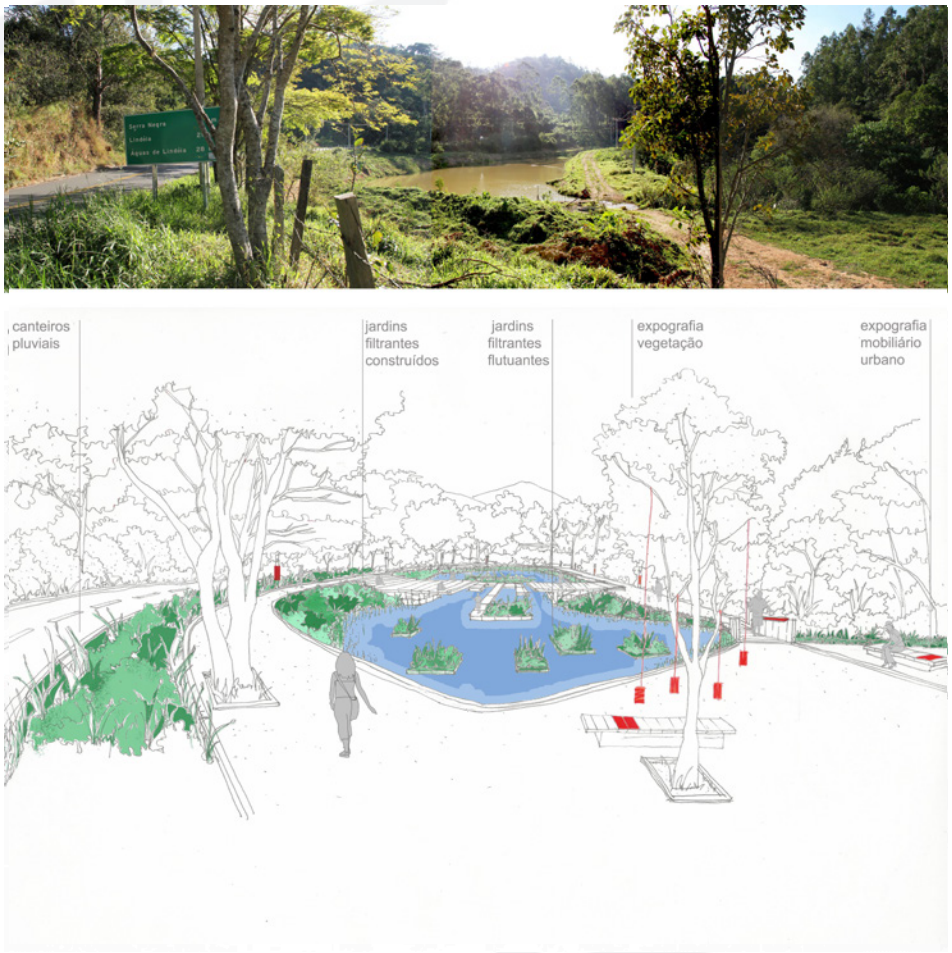


Figura 7: Existente e Proposta - Reservatório de abastecimento de água do município
Fonte: Foto e desenho do autor

As áreas vegetadas, dentro do recorte proposto, caracterizam-se especialmente pelas áreas de preservação permanente localizadas nas bordas dos corpos d'água.

Aproximando o conceito formal de sustentabilidade e patrimônio ambiental, é possível argumentar que para a preservação e transformação de tantos outros bens materiais e imateriais, de resgate da memória e consequente formação da identidade de qualquer comunidade, é preciso se manter a disponibilidade de recursos naturais. A fauna e a flora como fonte de matéria prima, de biodiversidade e de qualidade de vida, ressaltando seu valor como provedor de conhecimento, ou de valor pragmático, não só pelo significado de utilidade, bem como pela sua virtude de autorregeneração. Mais do que isso, o

patrimônio ambiental deve ser entendido também como lugar, de valor concreto e simbólico, formal e afetivo, para o exercício pleno das práticas sociais (Arantes, 2009).

Assim, a construção de um conteúdo museológico poderá discorrer sobre os diversos valores acima citados, relacionando a vegetação e a água como bens interdependentes e constituintes do patrimônio cultural de Monte Alegre do Sul. Onde o uso livre, com atividades de lazer de baixo impacto e com função educacional, sobre essa faixa vegetada, primordialmente de preservação permanente, possa impactar positivamente no desenvolvimento social e na conscientização ambiental, a partir da vertente cultural.

Conexão

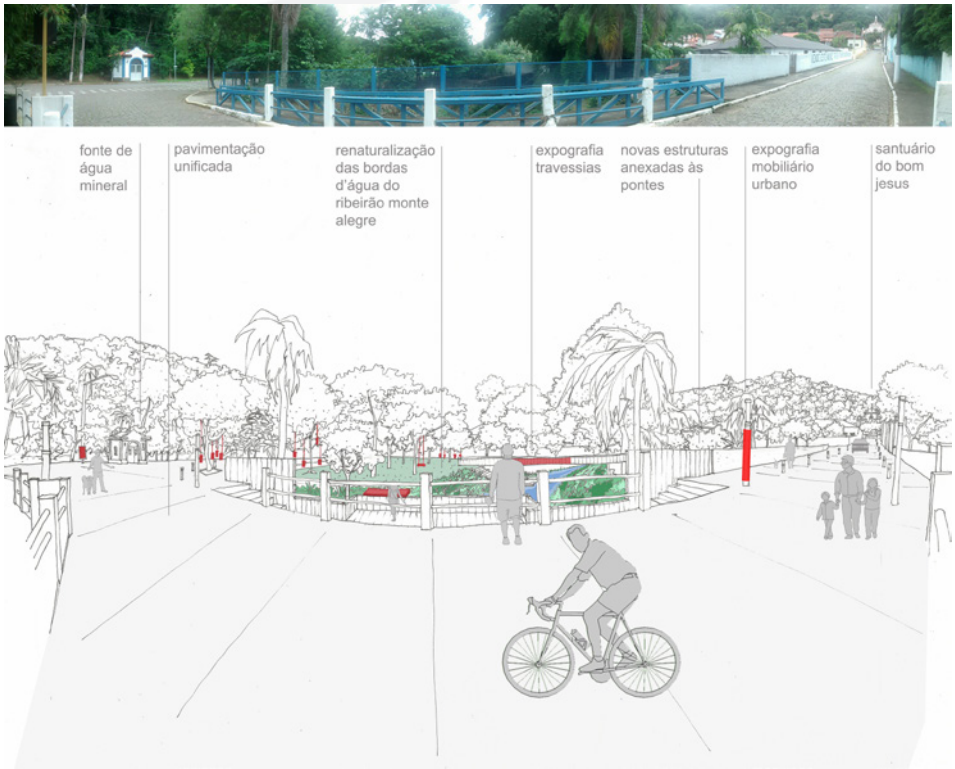


Figura 8: Existente e Proposta - Eixo de ligação fonte, ribeirão monte alegre e igreja
Fonte: Foto e desenho do autor

Esta camada, formada por lotes de borda d'água e algumas edificações, interliga-se às demais camadas, expandindo o entorno imediato dos corpos d'água, criando conexões e miscigenações com outras estruturas da cidade.

Sua incorporação, na proposta de configuração linear e contínua do museu, depende na prática de instrumentos legais da administração pública, que possam ser usados de forma específica em cada trecho do recorte proposto.

Dessa forma, o museu proposto e mais especificamente a camada em questão, seria a estruturadora de um sistema constituído de espaços públicos ou privados, livres ou construídos, permeados por suas complexidades e futuras desvirtuações.

Dentro dessa colocação, é primordial ressaltar a importância dos espaços públicos como articuladores da cidade, e viabilizadores de uma nova relação de convivência entre os rios, os demais espaços da cidade e a população, tornando-se estruturadores de novos caminhos e ligações, relacionando espaços, conectando edificações e usos.

> O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental; antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas e de relacioná-las umas com as outras e de separá-las (Arendt, 1991, p.62).

Efetivamente alguns desses lotes seriam capazes de compensar outros espaços e construções que foram suprimidos para a devida recomposição da área de proteção permanente ou para a renaturalização dos corpos d'água com alargamento e possibilidade de inundação das suas margens.

Nesse ensaio, algumas edificações existentes também seriam utilizadas como pontos de conexão com Museu do Território Líquido, a antiga Prefeitura, a Estação Ferroviária e o Santuário do Bom Jesus, poderiam manter seu uso histórico ou cotidiano e estarem ligadas ao conceito gerador. A água, enfim, está sempre presente, até mesmo na pia batismal do Santuário do Bom Jesus.

O conteúdo museológico, se efetiva então, através da argumentação dessas questões sobre o patrimônio ambiental urbano, suas interligações e valores éticos e cognitivos, ligados à ocupação histórica das margens dos rios, muitas vezes predatória e desordenada, ao direito à propriedade e a função social da terra. Junto a estas questões seria possível agregar a discussão ambiental, por

exemplo, possibilitando o entendimento sobre a importância das áreas de inundação nas bordas dos corpos d'água e sua função ecológica e paisagística, entre outros aspectos.

Água Subterrânea

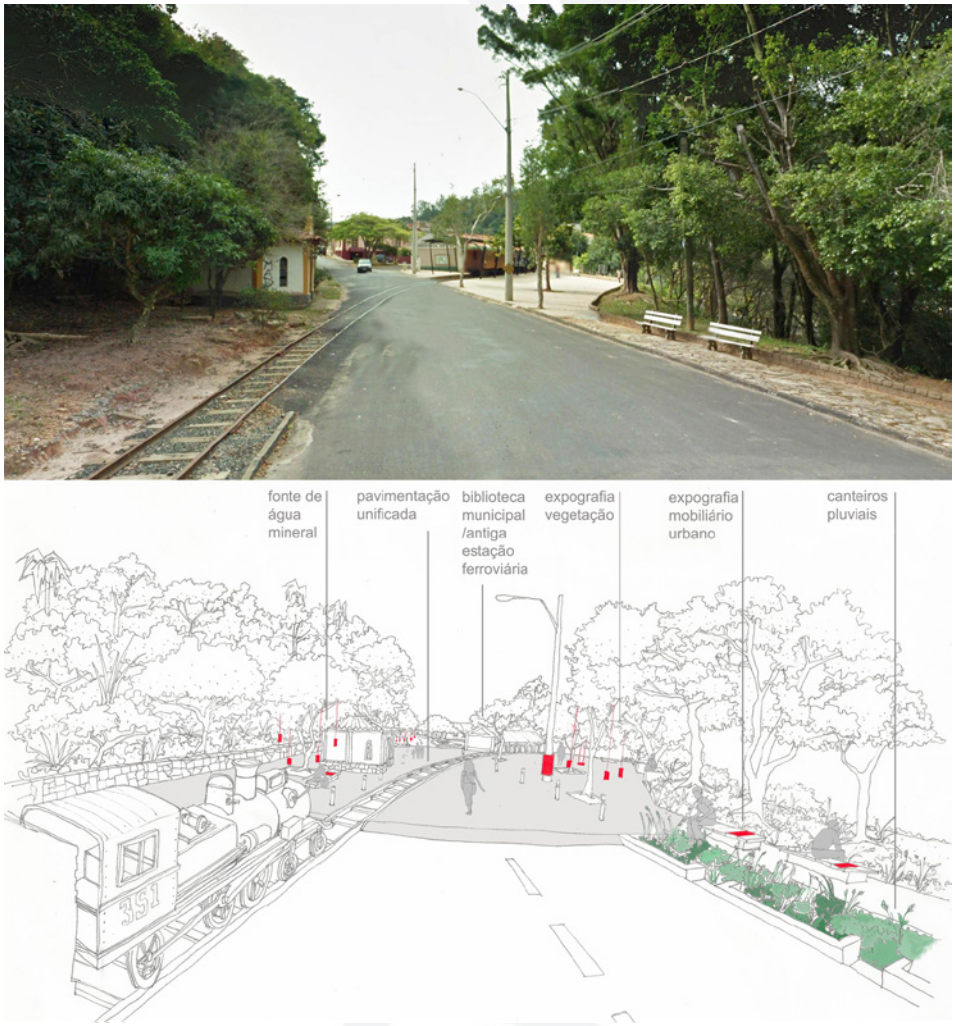


Figura 9: Existente e Proposta - Praça da antiga estação da Companhia Mogiana
Fonte: Foto e desenho do autor

Mesmo com a manutenção precária ou reformas equivocadas, todas as fontes localizadas na zona urbana, e o balneário, preservam tanto seu valor pragmático, de uso, como uma identidade visual e uma forte carga simbólica de ligação dos moradores com a água. Como pequenas capelas e altares, as fontes são verdadeiros santuários onde a água jorra incessantemente,

servindo ao morador que enche seus garrafões assim como ao visitante, que faz uma parada em seu passeio para tomar um gole de água fresca.

O valor cognitivo, atribuído às fontes e ao Balneário, justifica-se pela ligação de ambos à história de formação e desenvolvimento da cidade, com seus usos e costumes, igualmente aos materiais e técnicas empregadas, desde o ferro fundido das torneiras, às alvenarias de tijolos de barro ou os murais de azulejos.

A ambiência que esses locais proporcionam ao observador, por meio da sua estética e da sua implantação urbana, formando largos, pequenas praças, pontos de interesse nas esquinas ou confluências, atribuem valor formal a estes equipamentos, valores ligados à percepção e ao sensorial.

Todos esses valores são ressaltados e reforçados no ensaio usando uma ação projetual frugal, que é a unificação e nivelamento do calçamento proporcionado acessibilidade e proteção para o transeunte, que passa a circular na mesma cota de nível das calcadas. Esse calçamento engloba outras ruas, edificações e praças, valorizando eixos visuais e a ambiência com os demais elementos do entorno, funcionando como meio de interligação e leitura do território.

A expografia integrada a esses novos espaços mantém a ideia de transmitir as questões ligadas ao conceito gerador e à referida camada, ressaltando o valor cognitivo da técnica construtiva ou o valor afetivo, pela carga simbólica das fontes. Incluem-se como conteúdos integrados, a conservação e reuso da água, a escassez, a qualidade e conservação dos aquíferos, contribuindo para esse processo de ressignificação das fontes de água mineral.

Transposição

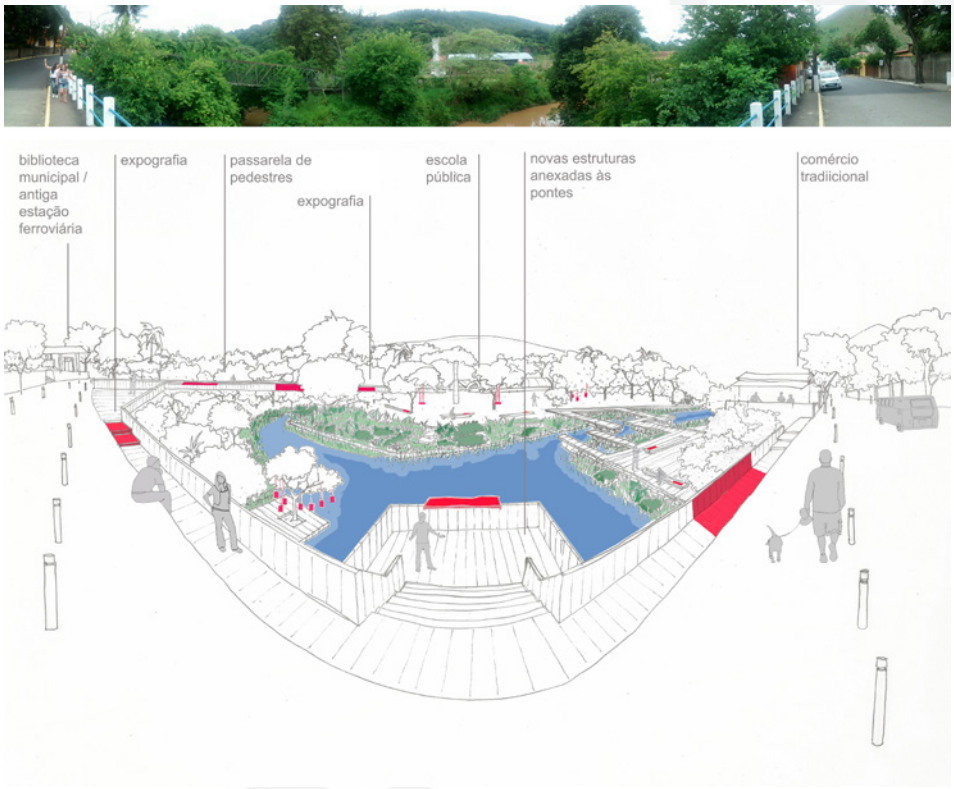


Figura 10: Existente e Proposta - Ponte sobre o Rio Camandocaia
Fonte: Foto e desenho do autor

A camada que ressalta as pontes e passarelas dentro do recorte proposto, parte da identificação inicial destas estruturas na cidade como elementos de transposição dos cursos d'água e conexão com o sistema de circulação viária, notadamente o leito carroçável e o sistema peatonal de calçadas. Essas estruturas, porém, guardam outras relações e valores.

A antiga ponte de ferro, por exemplo, que servia para transposição do rio Camandocaia pela linha férrea da Companhia Mogiana, guarda por si só valores cognitivos, ligados pela materialidade da técnica empregada na construção em ferro, e pragmáticos, pelo valor simbólico do trabalho. Considerando também outra relação, através do valor afetivo, entendemos que a memória e a identidade dos moradores estão ligadas com a ferrovia pela sua conexão com uma época de prosperidade econômica da região, durante o segundo ciclo do café.

Essas estruturas marcam igualmente locais de tensão, provocada pelo encontro e sobreposição das águas e igualmente de contemplação, pela perspectiva panorâmica que se abre das pontes para o próprio rio e para a vegetação circundante, assim como para os outros elementos do entorno.

O ensaio projetual sugere então reforçar estas vocações de ligação, contemplação e tensão, junto aos valores pragmáticos, do uso, da valorização do trabalho, da técnica e do esforço humano na construção dessas estruturas que se adaptam ao território, e ao mesmo tempo o transformam. Para tanto, são propostas novas estruturas, compostas por pisos, passarelas e escadas, que se apoiam nas pontes existentes, e em uma relação de simbiose criam novos usos para além da simples passagem, avançando sobre a função meramente viária, criando novos acessos aos rios, mirantes e locais de lazer.

Outras construções de valores poderiam ser feitas, ressaltando as relações entre a estrada de ferro e a produção de café, por exemplo, a prosperidade das fazendas e a influência política e econômica dos fazendeiros na construção da estrada de ferro para o escoamento da produção. Seguindo uma relação histórica, também é possível apresentar os vínculos econômicos mundiais e o impacto da crise de 1929 no declínio da produção, da região e da própria ferrovia, e tantas outras relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o olhar lançado à Estância Hidromineral de Monte Alegre do Sul e seu reflexo em tantas outras cidades semelhantes, percebemos que estamos, sem dúvida, longe de uma discussão ampla, ou de realizações práticas ideais sobre o uso e conservação dos nossos bens patrimoniais em benefício de um desenvolvimento social comum.

A partir da valorização do Patrimônio Cultural apresentamos uma primeira aproximação sobre o conteúdo e a forma deste Museu do Território Líquido,

sendo imprescindível que estas e tantas outras relações de valor sejam contextualizadas através de uma análise contemporânea.

Essencialmente, ir em direção ao movimento das últimas décadas, quando os museus passaram, com mais frequência, a tratar de minorias, conflitos locais, ética e gênero. Com a presença da comunidade local, junto aos especialistas, formulando essas questões e contribuindo para a construção da memória coletiva, gerando lugares e conteúdos que reflitam um entendimento das diferenças e semelhanças das culturas formadoras daquela sociedade.

A participação de cunho educacional na conceituação, viabilização e gerenciamento do museu, envolve a apropriação do território pela população e a reflexão sobre a determinação de valores de cada lugar, de cada objeto, de cada prática, da compreensão das múltiplas interações sobre os valores materiais e imateriais, e como esse processo contínuo de aprendizado pode contribuir para entendermos quem somos, quais são nossos valores pessoais e comunitários, e a partir daí construir um caminho de desenvolvimento social coletivo.

O Museu como formador de uma identidade a partir da contestação da cultura ocidental, mantendo-se aberto para os múltiplos e mutáveis discursos da memória, contra a mercantilização e espetacularização que exclui uma aproximação crítica e acadêmica (Poulot, 2007).

O Museu do Território Líquido, representado primordialmente pelo vigor dos corpos d'água revelados para a cidade, destaca-se como um novo vetor das relações de uso e percepção da paisagem, a partir da integração do Patrimônio Cultural de Monte Alegre do Sul, da efetiva participação da comunidade local, e da sua contribuição no desenvolvimento social local.

BIBLIOGRAFIA

Alteridade. In: Dicionário Michaelis. Disponível em < http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alteridade/>. Acesso em 29 de novembro de 2017.

Arantes, Antônio Augusto. Patrimônio e cidades. In: Fortuna, Carlos & Leite, Rogério Proença (org.) Plural de cidades: léxicos e culturas urbanas. Coimbra: Almedina; 2009. p. 10 – 24.

Arendt, Hannah. A condição humana. 5. ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária; 1991.

Ascher, Francois. Os novos princípios do urbanismo. São Paulo: Romano Guerra; 2010.

Barbury, Heloisa. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.3, 1995. p. 209-236

Horta, Maria de Lourdes Parreiras. Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas (1992). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; 2010.

Leupen, Bernard, et al. Proyecto y Análisis: Evolucion de los princípios em arquitectura. Barcelona, Editora Gustavo Gilli; 1999.

Lima, Roberto Pastana Teixeira. Apontamentos para a História de Monte Alegre do Sul. Amparo: Gráfica e Editora Foca; 2010.

Mairesse, François; DESVALLÉES, André. Brève histoire de la muséologie, des inscriptions au musée virtuel. In: MARIAUX, P. A. (Ed.). L´objet de la muséologie. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, Institut d´Histoire de l´Art et de Muséologie; 2005. (Col.L´Atelier de Thesis, n. 2).

Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: IPHAN. I Forum Nacional do Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Brasília: IPHAN; 2012, p.25-39.

_____. A cidade como bem cultural – Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. In: Mori, V.H. Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: 9.SR / Ipahn; 2006. p.35-76.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material, São Paulo; 1994, n-2, p. 9 – 42.

Moutinho, Mario Canova. A Declaração de Quebec (1984). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; 2010.

_____ Definição de Museu de Sociomuseologia – Proposta de Reflexão, XIII Atelier Internacional do MINON, Lisboa; 2007. <http://redemuseusmemoriaemovimentossociais.blogspot.com.br/2010/08/definicao-de-sociomuseologia-mario.html> Acessado em 10.10.2017.

Poulot, Dominique. Museu e Museologia, Belo Horizonte: Autêntica; 2013.

_____. Le musée d`histoire em France entre traditions nationales et soucis identitaires. Anais do Museu Paulista; São Paulo, 2007. vol. 15, p. 293 – 316.

Spinazzola, Eduardo. Museu do Território Líquido: O Patrimônio Cultural na Estância Hidromineral de Monte Alegre do Sul. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018

Varine-Bohan, Hugues de. A Respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; 2010.

_____. Reflexões sobre um Museu de Território, 2007. < http://www.museudodouro.pt/tpls/mu/files/encontros/pdf/hugues.pdf >. Acessado em 10.12.2017

Revista ARA Nº7 . Volume 7 . Primavera+Verão 2019 • Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP



Acordando dentro de uma pergunta: imensidão entre fronteiras e (não) ilusão na obra de Marcius Galan

Despertar dentro de una pregunta: inmensidad a través de las fronteras y (no) ilusión en el trabajo de Marcius Galan

Waking up inside a question: immensity between borders and (non) illusion in Marcius Galan's work

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti
Doutorando do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil[1]. Contato: lucas.tolotti@usp.br

[1] Orientadora: Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v7i7p299-314

Resumo

O presente ensaio procura se aprofundar nas obras *Água parada* (2019) e *Seção diagonal* (2008) de Marcius Galan. Guiado pelo texto poético de Anne Carson e pela filosofia de Gaston Bachelard, o estudo reúne questionamentos que emergem dos trabalhos do artista, situados na investigação de uma percepção de imensidão íntima, fronteiriça e de equilíbrio mínimo que se pauta em movimentos de aparente ilusão.

Palavras-Chave: Marcius Galan. Percepção. Equilíbrio. Ilusão. Seção diagonal. Água parada.

Resumen

Este ensayo busca profundizar en *Agua parada* (2019) y *Sección diagonal* (2008) de Marcius Galan. Guiado por el texto poético de Anne Carson y la filosofía de Gaston Bachelard, el estudio reúne preguntas que surgen de las obras del artista, situadas en la investigación de una percepción de inmensidad íntima, límite y de equilibrio mínimo basada en movimientos de aparente ilusión.

Palavras-Clave: Marcius Galan. Percepción Equilibrio. Ilusion. Sección diagonal. Agua parada.

Abstract

This essay seeks to delve into Marcius Galan's artworks *Still water* (2019) and *Diagonal section* (2008). Guided by Anne Carson's poetic text and Gaston Bachelard's philosophy, the study brings together questions that emerge from the artist's works, situated in the investigation of an intimate immensity, borderline and minimal equilibrium perception based on movements of apparent illusion.

Keywords: Marcius Galan. Perception. Balance. Illusion. Diagonal section. Still water.

PERDER-SE NA PERGUNTA

Já é tarde quando se acorda dentro de uma pergunta.
Anne Carson (Carson, 2000, p.135, tradução nossa[2])

Acordar dentro de uma pergunta. Ser capaz de entender, perceber onde estamos, por que estamos nesta questão, o que nos trouxe para dentro dela. Delinear na cabeça os motivos, os métodos, os mapas que aqui nos trouxeram. Mas nada importa, já é tarde. Estávamos dormindo – suspensos – enquanto tudo acontecia.

Desorientados, procuramos por um fio que nos sustente, nos leve de volta ao equilíbrio. Mas uma vez instaurada a pergunta, ela nos arrebata. Mesmo sem respostas – talvez necessariamente por causa disso – ela borbulha, inquieta, nos leva ao limite. A fenomenologia da pergunta.

Assim se apresenta a obra de Marcius Galan: como uma pergunta. Sem ponto de interrogação, ela nos acomete com suas questões de maneira mais indireta,

[2] *"It is already late when you wake up inside a question."*

provocando reticências dubitosas, impelindo-nos a experienciar suas arestas, seus poros, suas cores.

Comecemos pela obra mais recente. *Água parada* (2019) é um *site-specific* criado para a piscina do espaço auroras[3]. Galan pintou-a com cinco faixas de cores, variando do preto ao verde-claro, nos azulejos de uma de suas metades. Em um primeiro momento, podemos acreditar que estamos diante de uma ilusão: a piscina aparenta estar cheia d'água e no entanto não está. Mas ao determos o olhar começamos a perceber inconsistências físicas que extrapolam o mero engano: as faixas de cor que exprimem a decantação da água estão em diagonal. Somos já questionados a respeito da própria posição da piscina junto ao chão: ela está reta? ela apresenta uma inclinação para o fundo? E sim, de fato existe um leve declive em sua área, mas não do lado onde se encontram as tiras coloridas. O movimento na diagonal sugere, ainda, um movimento da água, que encontra seu impedimento no próprio título da obra. Ela está parada. Contida.

O olhar procura entender o imbróglio situado à nossa frente, e com isso consegue captar outra contradição que desfaz mais ainda a ideia de mera ilusão: as listras que denotam a decantação e/ou o movimento, além de suas diagonais improváveis, apresentam-se em um degradê inverso. Se o acúmulo de sedimentos ocorre na parte mais profunda, turvando cada vez mais a água até deixá-la fortemente escura, esse processo encontra-se ilogicamente representado na primeira faixa de tinta – preta – na borda contrária ao fundo da piscina. Assim, quanto mais as tiras se aproximam da descida, mais claras vão se tornando.

As cores pantanosas, o movimento das faixas de tinta e a lei da gravidade executam uma dança elusiva, mas não ilusória. O artista não pretende enganar o nosso olhar, realizando uma espécie de *trompe-l'oeil* cromático-espacial.

[3] Grafia em minúsculas. Espaço idealizado por Ricardo Ortiz Kugelmas na antiga casa de sua família, projetada por Gian Carlo Gasperini. O auroras não opera como uma galeria comercial, não representando artistas – apesar de comercializar obras para sua manutenção. Suas exposições e projetos são realizados por meio de parcerias com galerias.

Essa função se aproxima mais de uma outra obra de sua autoria (Trentini, 2015, p. 414), *Seção diagonal* (2008). Uma das versões da obra se encontra no museu Inhotim.

Novas – ainda que essencialmente as mesmas – perguntas se instauram: é um vidro verde? por que um vidro verde? há um vidro verde? não é um vidro verde? Não. É. Pode ser. Poderia ser.

Então entramos onde até então acreditávamos ser intransponível: o cerne de algo que não existe, nadamos no vidro, somos sua matéria, estamos verdes. Assim funciona *Seção diagonal*, em constante diálogo com o espectador, exigindo sua participação ativa.

Uma instalação que secciona o percebido do real, *Seção diagonal* tornou-se obra emblemática de Galan, sendo reproduzida pelo artista em diferentes contextos e lugares, desdobrando-se em *Três seções* (2010). Nesta obra, não apenas uma parte do espaço é seccionada, mas de um corte se estende outro e mais um e a cor verde se adensa, simulando uma opacidade causada pela sobreposição de vidros. O degradê de *Água parada* já se ensaia, portanto.

Destaca-se também *Seção (prisma fumê)* (2012), hoje pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No encontro de duas paredes, surge a forma triangular esfumaçada, não mais verde, porém alusiva à ilusão vítrea por meio de seu título.

Galan não recorre apenas às *Seções* para pensar o espaço em seu trabalho. Adotando uma estética muitas vezes tributária ao minimalismo, porém fortemente calcada em questões contemporâneas, o artista pensa as fronteiras físicas na série *Área comum* (2008-2016), estuda o equilíbrio espacial, suas tensões e forças em *Imóvel/Instável* (2011) – presente também em Inhotim – e utiliza de materiais como o ferro para discutir os usos de uma bandeira, na obra *Bandeira dobrada* (2013). Podemos perceber ali ecos de Lygia Clark, Volpi e Hélio Oiticica que reverberam poeticamente, incitando o remanejo do popular e a construção/desconstrução pela forma.

O artista, então, traça seu percurso poético inquirindo as potências do espaço, seus (des)equilíbrios, fronteiras, alusões e ilusões. Açambarcando uma contemporaneidade que se tendencia justamente para a disparidade de forças e questionamentos estapafúrdios, a obra de Galan em suas características provoca o espectador, que participa ativamente do momento contemporâneo em sua complexa teia de afirmações e porosidades.

FRONTEIRAS DO ESPAÇO: DESEQUILÍBRIOS

> No meu trabalho, o espaço é um assunto recorrente e é tratado de maneiras muito distintas. Proponho exercícios que vão desde instalações onde a percepção do espectador é testada, às vezes desconstruindo a ideia de precisão nas representações do espaço (mapas, plantas arquitetônicas, etc.) e até em relações banais com os espaços de preenchimentos burocráticos do dia a dia. São escalas diferentes de atuação, mas tratados com a mesma intensidade. (Marcius Galan citado por Redação Inhotim, 2014)

Trentini (2015, p. 414) oferece duas hipóteses do porquê acreditamos tão fortemente estarmos em presença de um vidro em *Seção diagonal*, algo perceptível só de olharmos para a Figura 1. Além de sua frequência - é mais comum nos depararmos com um vidro verde ou fumê delimitando uma área do que uma pintura na parede que simule este material - outro fator considerado é a própria seleção natural. A percepção de que há um vidro nas proximidades nos deixa alertas, em autopreservação. Chegar perto dele pode ser arriscado, podemos nos cortar ou ele pode quebrar, seus estilhaços nos causando danos.

Gombrich (1986, p. 177), afirma que "o contexto da ação cria condições de ilusão". Ainda que o austríaco se refira prioritariamente às pinturas, sua máxima é facilmente entendida em *Seção diagonal*. Se estamos parados um pouco distantes da obra a percebemos de uma determinada maneira que é diferente de quando vamos dela nos aproximando. Também, se a observarmos já com pessoas em seu interior, nossa visão é ajustada, e a percepção do vidro não se instaura contundentemente.

Passada a ilusão inicial, ao entrarmos - cuidadosamente, reticentes - em *Seção diagonal*, o vidro ainda é percebido (Trentini, 2015, p. 415). Situados no interior da obra, operamos dialeticamente com seu exterior:

> O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugares poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas. (Bachelard, 1996, p. 216, grifo do autor)

Essa não-esquematização filosófica tem seu lugar na incerteza fronteiriça da obra em questão. Interior e exterior se confundem sob a égide da percepção. Como podemos nos sentir dentro de algo que não existe fisicamente naquele momento?



Figura 1: Marcius Galan – Seção diagonal – versão 1, 2008. Madeira, cera de piso e pintura sobre parede. Edição: 1/3 + 1AP, variáveis. Crédito: Edouard Fraipont. Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina.

Retomamos Anne Carson, que em seus *Glass Essays* escreve sobre uma sensação de estar em uma atmosfera vítrea: " É como se tivéssemos sido todos rebaixados em uma atmosfera de vidro. De vez em quando uma observação caminha pelo vidro " (Carson, 1995, p. 2, tradução nossa[4]).

Nessa fronteira entre o exterior e o interior, imergimos no elã dessa substância enigmática, líquida e sólida - ainda que não existente em *Seção*. Já não nos importa mais a ilusão em si, ultrapassamos essa barreira. O vidro que se

[4] *"It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass. Now and then a remark trails through the glass."*

encontrava no exterior, ao percebermos sua ausência e entrarmos em seu provável espaço, desloca-se para o nosso interior e "se multiplica e se diversifica em inúmeros matizes" (Bachelard, 1996, p. 219). Como no poema de Carson, observações perfazem este vidro ilusório. As atenções se voltam para além do espaço, e nos concentramos no que percebemos e sentimos (Trentini, 2015, p. 415).

Há vidro - não há vidro - há vidro.

Wisnik (2018, p. 29) citando os teóricos da arquitetura Colin Rowe e Robert Slutzky, distingue dois tipos de transparência:

> Rowe e Slutzky estabelecem uma distinção fundamental: a transparência pode ser tanto uma qualidade própria à substância (como uma parede de vidro), quanto uma qualidade inerente à organização formal da obra. No primeiro caso, é chamada de transparência literal, e no segundo, de transparência fenomênica.

Forma objetiva e forma percebida (Wisnik, 2018, p. 33) se encontram em terreno ambíguo. Entre a transparência literal que acreditávamos estar presente diante de nós se sobrepõe a transparência fenomênica[5].

É no equilíbrio matéria/não matéria, externo/interno que a potência da obra se frutifica. É também no equilíbrio - ou em sua falta - que irá se sustentar *Água parada*. Uma falsa gravidade, uma força física que nos tira literalmente do eixo. O escuro está por cima, aquilo que é denso e material é trazido à tona.

Diferente de *Seção diagonal*, *Água parada* não demanda o envolvimento físico atuante do espectador. A fronteira do externo e do interno se reconfigura entre real e irreal. Assim, como se constata na afirmação a seguir:

---

[5] Wisnik, no livro *Dentro do nevoeiro*, relacionará a ideia de transparência à arquitetura contemporânea, com a utilização da luz e da veladura que transforma a claridade moderna (literal – minimalista) em mistério (fenomênica – pop). Essa tendência contemporânea, caracterizada pelos exemplos da Galeria Goetz, de Herzog & de Meuron; Fundação Cartier de Jean Nouvel; Bregenz Kunsthaus de Peter Zumthor e os diversos trabalhos do duo SANAA contrastam com o International Style e o brutalismo (2018, p. 34-5). A discussão é complexa, e no presente texto nos atentamos apenas aos conceitos para exemplificar a obra de Galan.

> [...] a mera figuração de um deslocamento do eixo de gravitação da água reverbera, por consequência, numa série de fatores que acabam ligando uma decisão simples, de escala reduzida, à uma suposta modificação de todo um sistema físico do globo terrestre. (Auroras, 2019)

Se em *Seção diagonal* mergulhamos no vidro ausente, que nos convida a entrar em sua atmosfera, em *Água parada* a consciência de uma desestabilização das forças gravitacionais emerge da própria obra e nos atinge, reverberando em nossa fisicalidade não por meio de de uma relação participante, mas de um incitamento de raiz científica.

Em relação à condição de *site-specific* de *Água parada*, propomos uma reflexão sobre a piscina. Bachelard, em *A poética do espaço*, realiza uma topoanálise, ou seja, "o estudo psicológico sistemático de nossa vida íntima" (1996, p. 28), de um local emblemático dessas condições: a casa.

"A casa é o nosso canto do mundo. Ela é [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (Bachelard, 1996, p. 24). *Água parada* se insere neste contexto pois está localizada no espaço auroras – uma casa, habitando-a juntamente com outras produções artísticas. Porém, se o filósofo dedica seções do seu livro aos cantos, gavetas, cofres e armários, o que dizer de algo tão peculiar como a piscina?

Algumas imagens se apresentam quando a discutimos dentro de uma casa: ascensão social, lazer, opulência, privacidade – em contraste com as piscinas dos clubes e espaços coletivos. Se concordarmos com a afirmação de Bachelard de que "os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu" (Bachelard, 1996, p. 24), não podemos ignorar a potência trazida à obra justamente por esta se localizar em uma piscina de uma casa (Figura 2).



Figura 2. Marcius Galan – Água parada, *2019. Fonte: autor.*

O francês tece críticas à piscina em outro livro, *A água e os sonhos*:

> A piscina, com seu nome tão ridiculamente escolhido, não dará ao exercício do complexo seu quadro verdadeiro. Falhará também com o ideal da solidão tão necessária à psicologia do desafio cósmico. Para bem projetar a vontade, é preciso estar só. Os poemas do nado voluntário são poemas da solidão. A piscina sempre carecerá do

> elemento psicológico fundamental que torna o nado moralmente salutar. (Bachelard, 1998, p. 175)

Nado e solidão são evocados para desaprovar um mero tanque, que não dá conta das "forças complexuais" (Bachelard, 1998, p. 175) presentes na água, contendo-a. Mas o que procuramos no trabalho de Galan não são estes fatores, e sim a relação que se estabelece entre nós e a obra em todos seus desequilíbrios e diálogo entre fronteiras. Mais ainda, aproveitamos do caráter íntimo da casa para sobrepujar as sensações estéticas, saindo das águas violentas do livro do filósofo e remetendo às questões mais sensíveis que *Água parada* suscita.

Por exemplo, o mergulho no sólido. A piscina vazia desfaz a ideia do espelho d'água. "A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima" (Bachelard, 1998, p. 23, grifo do autor). Assim, ao nela nos refletirmos, ela não apresenta a exatidão e a aspereza do vidro e da prata, por exemplo. Porém, o que seria naturalmente fugidio e ambíguo, no caso presente se transforma em pura forma e cor em *Água parada*. Ao olharmos para as listras que se estendem do preto ao verde-claro, nos dirigimos à absorção e não à reflexão luminosa.

Fenômeno interessante acontece, porém, com a ocasião natural da chuva, que preenche os espaços e cria um verniz espelhado nos ladrilhos. Dessa maneira, como observado na Figura 3, uma árvore brota do meio do verde dos azulejos, seus galhos secos se estendendo pela outra metade agora também cheia. A ação da natureza complementa a obra, devolvendo o equilíbrio retirado pelo artista.

A piscina começa a acumular água, e o descrito por Galan convive com sua forma natural: a água parada, que horizontalmente reúne sedimentos ao fundo. Quase que didaticamente a natureza se impõe, convivendo com uma instância diversa do real. Somos trazidos novamente à gravidade que a obra tenta refazer, emergimos do desequilíbrio para o encontro do ponto de apoio, o fundo da piscina. Outras camadas poéticas são acrescentadas a partir desta ação natural, e a obra permanece aberta literal e

metaforicamente. O próprio artista é ciente da ação das chuvas em sua obra, optando por não esvaziar a piscina[6].



Figura 3. Ação natural da chuva na obra Água parada*. Fonte: autor.*

Uma característica que atravessa tanto *Seção diagonal* quanto *Água parada* é a presença da cor verde. Da parede ao chão, Galan reveste essas duas icônicas obras com tons mais abertos ou fechados, escandindo a nossa percepção. O verde atua nas dissonâncias entre homem e natureza, terra e água. As obras de Galan reverberam essas relações, promovendo expansões. Assim, o verde

[6] Informação verbal cedida por Marcius Galan em roda de conversa de artistas no espaço auroras no dia 02 de agosto de 2019.

da água parada se torna mais provável do que um azul idealizado, propondo uma aproximação material e terrena à presença líquida.

"Pergunto-me sobre a cor verde. Por que dói como o som dentro de um pote." (Carson, 2000, p. 200, tradução nossa[7]). A poeta canadense discute a dor provocada pelo verde. O contato tão primal entre homem e natureza capaz de promover as mais diversas inquietações, que em Galan são abordadas esteticamente por meio das tendências aqui já elencadas de sua obra: jogos de percepção, tendendo para a – mas muitas vezes não se concretizando em – ilusão; dissolução e reconfiguração de fronteiras externas e internas; exercícios de des(equilíbrio) entre real e irreal.

O ponto de encontro dessas questões será a imensidão íntima, a contemplação da grandeza que se origina em nosso interior por meio da arte:

> Se pudéssemos analisar as impressões da imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos numa região da mais pura fenomenologia [...], uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os *subprodutos* desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação. (Bachelard, 1996, p. 190, grifo do autor)

Ao adentrarmos em *Seção diagonal* ou contemplarmos as águas maciças de *Água parada*, tomamos consciência de algo que é maior do que nós. Seja o abraço de uma atmosfera de vidro, um desnorteamento óptico, um falso equilíbrio gravitacional, acordamos em uma pergunta que é, por si só, vasta[8]. E esta pergunta, a partir dos nossos deslocamentos físicos e do

---

[7] *"I am wondering about the color green. Why it hurts like sound hurts inside a jar."*

[8] Bachelard escreve sobre o conceito da palavra vasto em Baudelaire, apontando que o autor "não fiscaliza o emprego da palavra *vasto*. Essa palavra se lhe impõe quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio" (1996, p. 196, grifo do autor). Continua ainda: "não é

olhar, encontra na produção de Galan a medida para nossa própria consciência da imensidão que se edifica justamente por causa da obra.

Mais uma vez se aglutinam exterior e interior, ilusão e não-ilusão: não tão tributária à sua escala em uma piscina ou parede, a verdadeira vastidão da obra só se completa dentro de nós. E talvez seja tarde demais para não nos envolvermos.

CONCLUSÃO

Entre o caráter íntimo de uma piscina doméstica (ainda que em uma instituição cultural) e um espaço eminentemente público como um museu, Marcius Galan nos apresenta *Água parada* e *Seção diagonal*. Obras que permitem a instauração do imenso em nós, chegando a esse extremo horizonte da consciência através dos deslocamentos espaciais e de equilíbrio. Vidro e água, ambos não existentes como materiais artísticos, mas presentes na sugestão poética, são as peças-chave para a indagação das obras. Seus fluxos, transparências e reflexões são chamados às nossas sensações o tempo todo, alinhados à materialidade bem definida da cor verde.

Poderíamos definir esses trabalhos como esteticamente sublimes, pois são capazes "de tornar palpável o inefável e o espaço sem escala e sem tempo das comunicações globais" (Wisnik, 2018, p. 297). As obras abraçam a contemporaneidade com sua sutileza, provocando um respiro desejável aos mais diversos estímulos, não deles se apartando, mas se integrando como uma vasta abertura ontológica.

A obra de Galan nos incita a perscrutar o urgente da realidade interior: é como se acordássemos dentro de uma pergunta – ainda que não saibamos exatamente que pergunta é esta – e compreendendo que é tarde demais para

---

exagero dizer que em Baudelaire a palavra *vasto* é um verdadeiro argumento metafísico que une o vasto mundo e os vastos pensamentos [...]. Assim, sob o signo da palavra *vasto*, a alma encontra seu ser sintético. A palavra *vasto* reúne os contrários" (1996, p. 197). Acreditamos ser esta a definição que mais se aproxima desta análise que pretendemos das obras de Galan.

obter uma resposta. Resta nos apropriarmos das incertezas e desorientações espaciais e gravitacionais para então atuar de maneira estética por meio da imensidão que por elas é provocada e por nós percebida.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

Bachelard, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes; 1996.

Bachelard, Gaston. A água e os sonhos. São Paulo: Martins Fontes; 1998.

Carson, Anne. Glass, Irony, and God. New York: New Directions; 1995.

Carson, Anne. Plainwater: essays and poetry. New York: Vintage Contemporaries; 2000.

Gombrich, E.H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes; 1986.

Trentini, Bruno. Immersion as an embodied cognition shift: aesthetic experience and spatial situated cognition. Cogn Process. 2015 Sep; 62 (1): 413-6.

Wisnik, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu; 2018.

Fontes eletrônicas e sites

Auroras. Água parada, 2019 [acesso em 02 ago. 2019]. Disponível em: <http://www.auroras.art.br/marcius-galan>.

Redação Inhotim. Marcius Galan e espaço, 2014 [acesso em 10 ago. 2019]. Disponivel em: < https://www.inhotim.org.br/blog/marcius-galan-espaco-inhotim/>.

ENGLISH VERSION

ARA

PYAU

07

EXTREME HORIZONS: CHALLENGES OR BORDERS

House/ City/ Migrant

Paulo Eduardo Barbosa

[...] the type of housing has a higher social-historical value than that of race.
(Freyre, 2003, p.36)

Our time is a time marked by population displacements. Migratory currents driven by multiple factors mark our age like no other. According to Rosana Baeninger, in Brazil, migratory patterns have undergone frequent changes, which allows us to state that, if in the past, immigrants represented a white, European workforce. Today, with South-South migrations, the profile of these immigrants has changed, characterizing a phenomenon with a predominance of "non-white" people, such as, for example, the most recent arrival of the indigenous people of Venezuela in the state of Roraima. However, even though they have to leave their lands behind for a variety of reasons, these populations carry with them the customs, language, cuisine and ways of life that will transform the new lands they have launched.

House and Diaspora

Corresponding to the call for the urgent expansion of awareness about relations in the polis and in search of proposals capable of glimpsing new paths and breaths of hope, this article intends to investigate the house of this migrant, as one of the items taken to the new lands, the *house* of his origin superimposed to the new place as a materialization of processes called by Nestor Canclini (2007) cultural hybridism. Whether in the occupation of space or in the customs of its use, the migrant's house is almost always, among other hybridizations, an adaptation of the way of living from his origin to the cultural and material conditions of the place where the migrant settles in and, observing this house, what is intended here would be to observe processes in scale, being that of the house referenced to that of the city.

The house is the product of techniques, understood here as in the work of Milton Santos, who sees it as a set of instrumental and social means with which man makes his life, produces and at the same time creates space. The practices of these migrant groups would be organized as choreographies of bodies in friction with different physical spaces, whether they are provided by emergency housing, precarious lodgings in the metropolis or even solid buildings designed to receive migrants provided by State migration policies[1].

The house, conceived as a locus of everyday practices related to survival such as sleep, food, hygiene, leisure and sociability, provided by technical means and generating links to attend human atavisms such as permanence, safety, memory, is observed here as a material manifestation of a process of transformation, given the potential for intimate representation of mediation between person and world, giving different shades to the view provided by the discipline Architecture, often guided by the appreciation of the exceptional, the rare, the pure, to the detriment of the house as an ordinary phenomenon.

The purpose of this article is to problematize the house as a testimony of cultural hybridism from its tracks, using as a case study two images produced by Brazilian painters and inserted in Art History in different parameters, both available to the public in museum collections. The paintings selected for this article are long-term exhibitions, with the work of the painter from the city of Itu, Almeida Junior, featured prominently in the exhibition *Art in Brazil: a story at Pinacoteca de São Paulo*, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and the work of Tomoo Handa, whose works star in a new exhibition opened in April of this year 2019, at the Historical Museum of Japanese Immigration – MHIJ, in the Liberdade neighborhood of São Paulo.

The rustic house of Almeida Junior confirms the visuality of the countryside by setting a historicity and place of appreciation of the rural tradition of the state of São Paulo, on the verge of disappearing due to the development provided by the poignant coffee industry. Thus, it corresponds to a horizon of expectation that, besides being iconographic, is based on the political and social environment of the late nineteenth century in São Paulo, in which the virtuous economic cycle favors the election of Almeida Júnior as the main responsible for the visuality of the fading tradition and its characters. The painting is included in the exhibition on display at the Pinacoteca do Estado confluent with the objective of forming a visual imaginary about Brazil – the set of images about it, its relations and meanings that they produce. In this painting, the stone foundations, the rough door and window jambs showing the gables of wattle and daub, the worn roof that is revealed by its short, sparse shadow, shrouded by eroded terrain surrounding it, no objects, no furniture, set in a landscape that refers to the few resources, the hardness of the life of the peasant. Almeida Júnior builds a house that intends to compose his regionalist achievement, chanceling his characterization as a creator of the imaginary[2].

Houses of Japanese settlers by Tomoo Handa, painted in 1938, are part of the work of the Japanese painter and immigrant, who also used literature as a tool for investigating the friction between Japanese immigrant culture and countryside culture. Handa described in detail in his book[3] what the home of the Japanese settlers on crops was. The immigrant's house portrayed in this painting, although inserted in a rural landscape, kept at

a distance of 40 years from the rustic house of Almeida Júnior, witnesses the change of the workforce matrix from agriculture to that composed of men and women brought from other countries through state policy. The representation of the orderly implantation of the houses, regular, as if serial, inserted in landscape that refers to the expansion of the agricultural frontier, imposing the occupation to the bordering forest, with the palm trees in the foreground and background, as traces of this clash. In a discreet and respectful way, characteristics of Handa's work and life, it portrays the transformation implemented by the presence of Japanese immigration in the Brazilian landscape. The feature of the house, in group, is a fact that supposes the look of this culture that dignifies the object without enthroning it, reiterating a differential relationship with the represented landscape.

As pointed out by Maria Cecília França Lourenço:

> [...] Japanese culture has other unique delicacies and also found in everyday manifestations, such as the internal arrangement of houses, which slips into a kind of minimalism, given the primacy of essentiality and the choice of a minimum of furniture, preferring those transformable. (Lourenço, 1998, p. 27)

There is a pretense of city, of principle of urban formation, predicted in the painting of Handa. Some of the middle cities in the west and south of the state of São Paulo and northern Paraná, such as Registro, Londrina, Marília, Assis and others, had their embryo in formations of similar characteristics to the one depicted in this painting belonging to MHIJ. The caipira culture (that of inhabitants of rural or remote areas in the interior), celebrated by the iconography produced by Almeida Júnior, was gradually being transformed by new relationships and social arrangements deeply modified by the presence of the immigrant.

To what extent will the new presences, made possible by recent migratory flows, change our cities? Master plans and building laws, instruments of regulation of the occupation of city space, have been conceived as mediators of urban agents, often proving to be a poor public shield trying to protect the right to the city in constant tension imposed by the forces of speculative capital, refusing to acknowledge the creative and reinvention power offered by the new agents that come to it as a transformative instance.

House, City, Migrant

Milton Santos, when conceptualizing the contemporary city, points to the profound alienation of urban man as a process propitiated by a continuous referential loss in times of accelerated mobility, generating demands for new relationships of belonging, based, according to the author, on exogenous experiences and repertoires, which he considers to be a useful source for the possibility of renewal and the creation of new relationships in the polis. The author sees the city finding its way to the future in its condition of social diversity that produces spatial heterogeneity, noting that if on the one hand "the big city is where weak people can subsist" the diffusion of new capital is reserved for the countryside. The poor in the third world metropolis converge on urban ghettos that "compared to other areas of the city, would tend to give proximity relations an even greater communicational content [...]", they "open a new, unprecedented debate [...] with the populations and things already present" (Santos, 2017, p. 324 [1996]).

The author inserts the idea of deterritorialization, noting that mobility becomes a rule at the end of the last century and stating that circulation is more creative than production when everything changes places: men, goods, ideas, the products, the pictures. The city would be the seat of a vigorous alienation, inhabited by men who did not create it, who do not know its history. However, the man still lives, sets up residence, and this is how migrants need to create, according to Santos, a third way of understanding the city, because for them the memory is useless, they clash between the time of action and the memory time.

The process of integration and understanding takes place in a new relationship that the resident establishes with the city space, the author says that:

> [...] it is dialectically manifested as new territoriality and new culture, which interfere with each other, changing in parallel territoriality and culture; and changing man [...] The strength of this movement comes from the fact that while memory is collective, forgetting and the consequent (rediscovery) are individual, [...] (Santos, 2017, p.329)

Giorgio Agambem who endorses that the alienation of the urban man, attested in the fractured relationship that is established today between the metropolis and its citizens, he states that:

> [...] the more the metropolitan citizen has lost intimacy with others, the more he has been unable to look his peers in the eye, the more consoling is the virtual intimacy with the device, which has learned to peer deeply into his retina; the more he lost all identity and all real belonging [...](Agambem, 2015, p. 85)

However, Latin America is a space of clashes whose specificities have been dealt with by other authors, among them Nestor Canclini, who, conceptualizing cultural hybridism, observes interactions between elite and indigenous, pointing to deterritorialization as one of the main processes to enable what he called of

cultural disarticulation of the continent, emphasizing, however, that this is not just a geographical issue, but the transnationalization of symbolic markets, with emphasis on diasporic experience. The author also points out, when analyzing the intercultural conflicts, to the fact that the destination countries are strongly influenced by the production of immigrant symbolic goods resulting from dynamic cultural production, seen as an element of resistance. The transformative capacity imposed by the uses of the spaces of the traditional Japanese house makes this a differential example of that of the west, although the environments shelter diverse uses.

Denaturalizing the representation of the house, in times of profound transformations determined by population displacements, could contribute to the enrichment of the debate started at the end of the twentieth century about the costs of cultural hybridism. Stuart Hall is one of the authors seeking to highlight the alternation, in the so-called late modernity, between different positions regarding creative proficiency, sometimes attributed to hybridism, syncretism and the fusion between different cultural traditions, sometimes conferred by the resistance to indeterminacy arising from these actions.

Could the transformative power of the transit of symbolic heritage, made possible by processes of displacement of populations, be recognized for its character of expanding the creative possibilities and reinvention of contemporary cities? Therefore, instances involved in the tension game of the city's production and its instruments would have to be revised to contemplate the space of the new, what is to come.

Endnotes

[1] An example of this type of building is the current Immigration Museum of the State of São Paulo, housed in the former Immigrant Inn in the Brás neighborhood, in the central region of São Paulo, inaugurated in 1887 to meet the demand of the state policy of cooptation of labor for the growing coffee production of São Paulo farms. From 1930, the Immigrant Inn began to receive immigrants from other states, mostly northeastern, it worked until 1978 when it received Korean immigrants.

[2] *Almeida Júnior: An imaginary creator* is the title of the exhibition and the catalog text written by Prof. Maria Cecília França Lourenço, commemorating the centenary of the Pinacoteca do Estado de São Paulo.

[3] *The Japanese Immigrant: History of His Life in Brazil* by Tomoo Handa was edited by T.A. Queiroz by the Center for Japanese-Brazilian Studies in 1987.

Images for a life without ticket gates

Márcia Sandoval Gregori

Introduction

> *The eye sees. The memory reviews things. And the imagination [...] is the imagination that transsees, that transfigures the world, that makes another world [...] The transfiguration is the most important thing for the artist.*
>
> Manoel de Barros, Janela da Alma (Window of the Soul) (2001)

Distending boundaries and projecting new horizons is always a complex task, and widening the boundaries of containment can often only be seen in distant observations in time. Renewal presupposes challenge, deviance, friction and collective action, confluent factors, involving students and welcomed by distinct authority. The focus to deepen this argument turns to the campaign for Tarifa Zero (Zero Tariff), started in 2006 and celebrated in 2013, when expectations and perspectives of its implementation and discussion about the city were expanded. It would be appropriate to ask whether the actions will unfold in the future or have remained in history, buried under hegemonic discourse.

When Zero Tariff was created in 1990, it was already a radical project of Luiza Erundina City Hall and, taken up in the 2000s by young students of the Free Pass Movement (MPL) and other militant groups by public transport mobilized thousands of people in major cities in the country against increasing subway, train and bus fares in 2013[1].

For young activists for Zero Tariff, the proposal is to defend citizenship and structural change in the framework of public administration. The use of accessible, synthetic language, with strong graphic appeal, with local references and based on young and popular culture created an updated visibility[2] for the project that collaborated to publicize it and delimit its tendency in a transforming horizon. They indicate a tactical and creative resistance of great communication power and penetration to a young audience followed by a significant expansion in varied social segments. Still, the question remains: would the scope have been so wide had the mainstream press (newspapers and televisions) not massively reported the demonstrations? [3]

The political suspension in which Brazil is today makes it clear that a new political equilibrium, or arrangement, is inevitable[4]. It remains to be seen whether the consolidation of a new order will be in the sense of increasing citizenship or the opposite, as has been the case at the present time. But this is an interesting subject for another study.

The great victory of the 2013 movements, which did not achieve the highest goal of Zero Tariff, was the revocation of the tariff increase in more than 100 Brazilian cities. On the other hand, the events that followed the so-called June Day[5]. On the other hand, the events that followed the so-called June Days revealed that agility and scarcity of financial resources are both potency and fragility of tactics in the face of great power strategies[6] that stereotype the reception of social stimuli and use violence when seriously threatened.

The young protesters, appropriating the potent idea that had not thrived in the 1990s, put into question the quality of public service, defended the universal exemption from the tariff in this service and, as an expression of their struggle, produced slogans, texts, leaflets and posters about the proposal. Some of them were released by the website tarifazero.org, an important document of that recent history[7], and are examined in this article as examples of the visual and imaginary expression of the mobilizations and movement, as well as the distension they imposed on politics at that time. Stretch that the effects are still felt, with an open outcome to be built.

An original prophanation

On September 28, 1990, the Mayor of São Paulo, Luiza Erundina, sent to the President of the City Council, Eduardo Suplicy, a proposal aimed at solving the chronic problem of municipal buses. Conceived by the team of the Municipal Secretariat of Transport (SMT), the bill PL 0342/1990 forwarded to the City Council provided for the constitution of a fund of resources for transport, derived from various municipal taxes and contributions, especially the Land and Urban Property Tax (IPTU), intended to subsidize the city bus fares, reaching the desirable 100% grant, the so-called Zero Tariff.

Entitled FUMTRAN (Portuguese acronym for Municipal Transport Fund), the fund was designed on the basis of a previous study by the Transport Working Group of the Workers' Party that the bus system budget, which until then was managed by the companies according to their collection in the ticket gates, would now be entirely managed by the City Hall The municipal authority would collect the entire charge from a central cashier and only then pass it on to the service providers if the service was provided in accordance with the established contract.

This broke the marketed logic of transportation, where there were profitable lines and deficit lines. Unlinked from the tariff, the contracts with the companies would be at operating cost, according to the mileage traveled, the value of the fuel, the wear suffered by the vehicles and the labor employed, among other expenses. If

the fund had sufficient cash resources, the ticket gates could easily be eliminated. It would then be possible to practice the Zero Tariff, already mentioned as a goal to be achieved in the text of the proposed bill.

The project had huge repercussions in the media at the time and the City Hall developed an advertising campaign with videos, billboards and interviews with newspapers and TVs that set Zero Tariff in discussions in the city[8]. There were television debates, articles and surveys in print newspapers, and a series of prejudices against free public transport emerged in this scenario.

The opposing formulators argued, among other things, that that vagabonds and miserable would use the buses uselessly without paying a fare, children would enjoy themselves to have free and unnecessarily on public transport, vehicles would be depraved because public services would be historically underappreciated and poorly maintained. It was even argued that the non-payment of the tariff would have the effect of educating the population[9], in addition to making the city grow even more segregated (as if there were orderly growth and not segregated in precarious and peripheral areas with high tariffs practiced until today)[10]. There were those who claimed that the people did not want free buses, but to receive a decent wage that was sufficient to pay for the ticket[11]. The criticism came from all political specters, including the Mayor's party itself.

Apparently, the tariff has acquired a fetishized aspect[12] in this dispute, capturing many minds in the imaginary that the remuneration for the movement of people is fair, natural and necessary. For its creators and for protesters, on the contrary, it would function as a device [13] for controlling and limiting citizenship and should therefore be eliminated.

Contrary and extreme reactions made it clear that Tariff Zero was a profanity[14] in every way. One of its central points was the return of the public transport system and urban territory to the common use of the community, highlighting, in this way, the discussion about the right to the city, raised by Henri Lefebvre (1968), and putting in check various social and political concepts grounded in the social imaginary, including in the leftmost sectors.

By committing itself to the exemption from the tariff, the City Hall waved the return of the territory to its citizens, who could move around São Paulo according to their wishes and needs, at their own pace and according to their availability.

Although technically and financially viable, it was not a project of compromise or a political slowdown in the name of governability, but an action that shook the system to the limit of its intrinsic contradictions[15]. The radicality of the proposal was perceived at the time by its authors, but its profanity of popular reach was gradually felt, as discussed on the streets, on TV and in newspapers. After Luiza Erundina's term ended, Zero Tariff was virtually excluded from the public debate for over a decade and had a new peak with its resumption by the Free Pass Movement in 2006.

The goal, in short, was to provide universal service, extendable to all citizens, through a strongly progressive tax reform that exempted the payment of the poorest portion and significantly increased taxation of large industrial and commercial enterprises, the biggest beneficiaries of people's mobility[16]. There was a genuinely community and collective meaning that delineated the *specialty*[17] of the proposal, contrary to the individualistic and competitive spirit verified in the material existence of cities and rural areas, undermining naturalized social beliefs.

Perhaps the most profound of these is the idea that mobility is commensurate with one's social status, which in competitive and individualistic societies means that moving is individual competence and, by contrast, immobility – as well as poverty – results from one's inability. Mobility expresses prejudices and solidified social structures over the centuries. According to the São Paulo Mobility Plan (2015), Origin / Destination surveys show that there is a direct relationship between the population's mobility rate, income and education.

The prophanation visibled

The defiling spirit of the original proposal was wisely identified by the MPL and other related and articulated movements in converting their original struggle for the student free pass[18] into a universal free pass mobilization, the Zero Tariff, from 2006[19]. Since then this agenda has acquired a more politicized countenance and deep discussion about the city and citizenship, something that in 1990 did not have the same figure. The debate shifted from focusing on a defined and cut-out category to extending into an agenda for the unrestricted right of all people to the city, the dislocation of pleasures, and the discussion of socially and individually internalized "ticket gates," tacitly employed and practiced daily to capture individualities in the mechanisms of power.

From this qualitative leap in the debate emerged several slogans created and illustrated by activists to explain and spread the principles of the Zero Tariff, highlighting the revolutionary potential and social justice contained therein, as well as their collective and public character.

For a life without ticket gates" was one of the slogans consecrated by the protesters that stands out in the renaissance scene of Zero Tariff, summarizing it and synthesizing the desire to break all established social taboos (figure 1).

Posters and actions with people jumping, kicking and setting fire to ticket gates characterized the youthful spirit and the engagement of movements to break fetishes

and taboos represented by them[20] (figure 2). figure 2). The motto against the ticket gates of life would thus sum up the struggle and bold power, typically youthful and fundamental for the transfiguration[21] of the world in the manner of the human being, which transforms and renews itself within collectivities. It arises from the issue of cost and ticket fare to, in the wider field, challenge and highlight a much larger set of established structures and dominant strategies. The slogan has multiplied by several cities, in banners, posters, interventions on the walls and streets and complemented by the idea that the city is only made through unrestricted living, made possible by the free movement of people through the urban territory, as seen in following examples.

In the blog dissemination leaflet tarifazero.org (figure 3) universal movement is defended as a perspective of real and symbolic construction of the city, that is, as full citizenship. Would the air have stripped, created by the combination of cut and dented papers and color savings an expression of the urgency of the project? The typed strips, apparently cut with scissors refer to the idea of a manual, old practice. This slow time contrasts with the acceleration of the young man who quickly jumps the ticket gate as in a skateboarding maneuver on the right side of the image. A new one that resumes the old and adapts it to new practices, without the desecrating essence being lost.

The same essence of rebellion, humor and youth culture is verified in the illustration of Flávio Bá (figure 4), created in 2009 and who stayed for a while at the opening of the MPL site of São Paulo. Football, national subject, especially in the season close to World Cup and pre-punk music mix to denote joviality, impulsivity and energy. The lyrics of the song *Kick out the jams,* by the American band *MC5*, says, in free translation of the expression: "free yourself from inhibitions, man", which in this case could be literally transposed to "kick the ticket gates, man".

The sentence appears side by side with the figure of player Ronaldo (known as Ronaldinho, phenomenon) in a goal kick position. According to Flávio Bá, football was the subject that he and other Members of the MPL liked and the World Cup atmosphere inspired the player's image. In the assembly, Ronaldinho kicks the base of a burning ticket gate, which breaks, while the verses of the song reinforce the idea of breaking the taboos and locks, materializing in words and shapes what the ticket gate symbolizes in terms of customs, practices and imaginary in life current.

The green background refers to a lawn and supports images that look like outputs of xerox or newspaper copies, crafted with graphic language and reticles, a reference to fanzines and other low-cost productions and little circulation.

In the same line as the ticket gate symbol as a device of control, limitation and repression, the pamphlet illustration of the MPL (figure 5), by Helena Zelic, approaches with humor and rhymes typical of suddenly the way between two boyfriends interrupted and prevented by a ticket gate. According to Zelic, who was an MPL militant, the illustration was made around 2012, when she was a second-degree of a technical course. At the time, I really liked to draw and do suddenly with colleagues and had a boyfriend who lived far away, in the ABC Paulista. Feeling the distance and the rate on the skin, Helena believes that her experience influenced the work[22].

In a synthetic way, the zero tariff, the call for mobilization and the right to the city and pleasure are discussed in the popular form of string. Once again, the manual in the visuality of the suggested woodcut is placed as an expression of this new time that combines new and old to constitute another way to live with people, time and the city.

Conclusion

As far as transport is concerned, the ticket gate embodies and represents the predominance of relationships in which profit and reproduction of capital prevail over the possibility of movement of people. As for the city built, it can be seen as the materialization of one of the territory's control devices, limiting or even preventing people's right to services and leisure, relegating them to the dehumanized mercantilist mechanism that compresses and reduces the right of persons to services and leisure, relegating them to the dehumanized mercantilist mechanism that compresses and reduces the right of persons to services and leisure, relegating them to the dehumanized mercantilist mechanism that compresses and reduces the right of persons to services and leisure, relegating them to the dehumanized mercantilist mechanism that compresses and reduces the right of persons to services and leisure, relegating them to the dehumanized mercantilist mechanism that almost zero the citizenship of many[23]. On a transdisciplinary level, of greater complexity and scope, it would be the social and individual interiorization of axiomatically posed world structures, apparently immutable because naturalized. An imaginary[24] in which everything is marketed and in which creativity and new opportunities are interrupted by controlling and repressive realities reproduced on a daily basis in practices, objects and relationships.

The turning of the relentless ticket gate thus unfolds and multiplies not in beautiful kaleidoscopic visions, but in a vortex formed by social injustice, prejudices of race and gender, social exclusions of minority groups, exclusive places of minorities a discourse that corroborates a reality put and a succession of more complex themes than the supposed mathematical objectivity of bus fare collection. More than just a device of topical and localized limitation, it is revealed its true face of social

control that is embused in the very understanding of the organization of society, a political dimension that in 1990 was placed in the figure of the tariff.

The pieces and mottos created by activists of the 2000s appropriate the profantory spirit of the original proposal and, combining graphic elements, sayings, practices and young culture, recover Zero Tariff as a transformative discursive power of disruption of limiting and repressive values, reversing the perverse turning of the ticket gate to create a true kaleidoscope of new possibilities of life and constitution of the city in which the moorings and limitations are overcome. Not by chance they were called vandals, and inconsequential by established power, crystallized in the current social structure that young people – of all ages – still dream of altering.

Endnotes

[1] Protests against the tariff increase began in January, in the city of Porto Alegre (RS). In May they took place in Natal (RN), organized by the "Revolta do Busão (Bus Revolt)" movement and in Goiânia, by the group "Front Against the Increase". In São Paulo they started on June 6th with a small demonstration against the readjustment of R $ 3,00 to R $ 3,20 from June 2 of that year. Other protests, on the 7th and 11th of the same month, had more protesters. In 130 Brazilian cities more than one million people took to the streets. On June 17 the protests intensified and gathered hundreds of thousands of people in the big cities of Brazil.

[2] While visuality are formal relations between the visual elements of a work, visibility concerns how it expresses in its plastic aspects the culture, time and society in which it is inserted, thus resulting in an important historical document

[3] Following the first demonstrations and their violent crackdown by the Military Police, which seriously injured one journalist and arrested others, the movement was widely reported in the press. Until then, events were reported suggesting that MPL protesters were vandals and troublemakers, promoters of the disorder. According to a newspaper report, then-Governor Geraldo Alckmin (Chegou, 2013) stated that it was "intolerable to the action of troublemakers and vandals [...] it is absolute violence, unacceptable". Mayor Fernando Haddad, in chorus against the demonstrations, said that "(the protesters) methods are not approved by society. This freedom is being used to the detriment of the population". (Chegou, 2013). The strong crackdown by the military police continued and caused bad repercussions in the media. However, the Military Police defended itself in a statement justifying its actions in the name of democracy: "In democracy, there is no room for turmoil, destruction of heritage and violence. In such movements the Military Police will always act with the rigor of Law and to preserve the safety of the population." (Mora, 2013). With the crackdown on repression, the arrest of hundreds of people and the attack on several journalists, the narrative of abuse by the Military Police gained momentum and showed that the police themselves began attacks and depredated public property. As a result, the number of people willing to speak out not only against the increase in public transport, but also against the quality of public services in general, has grown enormously and has even resulted in severe criticism of the President Dilma Rousseff, which unfolds should be evaluated at another time.

[4] To anthropologist Rosana Pinheiro-Machado (Fachin, 2019) "The new has arrived and now it is left to incorporate the novelty if it wants to reorganize itself."

[5] The victory reflected the play of forces at that time with the expressive victory of the protesters. It is noteworthy that at election time, because of the wear and tear that tariff adjustments cause on politicians' figures, it is common for rulers to avoid raising tariffs. The point shows that this is therefore a political decision and that increases can be held back if there is interest.

[6] Historian Michel De Certeau (2014) defines strategies as actions of the dominant power to perpetuate itself, reducing everything it produces to indispensable items and people to consumers of its products, as well as controlling and directing actions and bodies. Tactics, by contrast, are practices of individualities or small groups that seek to circumvent the controlling and limiting strategies to make reality habitable. The tactics are agile, have less financial support and are not always able to change the world dominated by strategies, which have many resources, although slower and less adaptable.

[7] On the MPL website the booklet and poster files are being updated and are therefore not available. The blog tarifazero.org is thus a relevant collection of this production.

[8] Unfortunately, the records of the 1990 advertising campaign by the São Paulo City Hall have not been found so far.

[9] According to Carlos Alberto Zarattini, then Secretary General of the São Paulo Subway Union, "another aspect little discussed in our country is the abolition of the mercantile relationship that materializes in the tariff. Is this a way that educates the masses or doesn't educate them? (Debates, p. 25)

[10] As Celso Luiz Cosenza (former CMTC President) and Mara Suzana Calor (architect) stated. (Debates, p.13).

[11] Carlos Alberto Zarattini, in the PT Debate Book, says that services could be vandalized because they are public, such as education and public health (Debates, p. 25)

[12] Fetiche as an idealized image of something, which prevents critical reflection and the possibility of other readings and proposals, that is, an element that bewitches.

[13] The philosopher Giorgio Agamben (2009) defines device, from the term of Michel Foucault, as anything capable of "capturing, guiding, determining, intercepting, modeling, controlling and ensuring gestures, conducts, opinions and discourses". (p. 40). Networked, devices sign up for the power play and result from dominant power and knowledge relationships.

[14] Desecration, for Giorgio Agamben (2009), is a gesture of meeting what was separated from the common use of men by the devices. Desecration, therefore, "is a counterdevice that restores to common use what has been separated and divided" by the devices inserted in the mechanisms of power games (p.45).

[15] Among them, spatial segregation and social exclusion stand out in the question of mobility.

[16] On this topic the office of Chico Whitaker, councilman of the PT at the time, launched a publication with detailed calculations on

the change in the collection of the IPTU in São Paulo compared with the possibility of free displacement in municipal buses.

[17] Giorgio Agamben proposes a subversion of the common understanding of what it is to *be special.* The philosopher relocates the notion as an essence that has no identifiable individuality and lies in anyone. That's why "it offers itself par excellence to common use, but it cannot be personally owned". (2007, p. 48). In this sense, the *special being,* in its community essence and anti-individualist, participates in the desecrating possibility of restoring to the common use of human beings what has departed by operation of the devices.

[18] Free pass, in this case, referred to the gratuity of the passages only for students.

[19] The inflection occurred when students invited Lucio Gregori to debate in several cities in the country. In lectures and debates the former Secretary of Transport of São Paulo in the Luiza Erundina Government made it clear that the flag of the universal free pass was that it actually broke with hegemonic strategies, since the student free pass, for example, could result in a cross-subsidy that burdened other users.

[20] For Roger Chartier (2002) representation is an instrument of meaning of the social world, through appropriations and collective practices. The representations compose discourses that fall into sociocultural formations and, therefore, are always nuanced by historical-cultural interests and formations. The representations are not faithful portraits of reality, but processes of understanding and construction of this by different groups. They are a cause of dispute and tension and reveal political struggles for the legitimation of discourses and their meanings, that is, by power.

[21] In an interview in the film Janela da Alma (2001) the poet Manuel de Barros says that transfiguration is the change of the world through the path of imagination. It can be added that it can be concretely effective in imagined representations or not the proper materiality, altering the structure of relationships and dominations of the power to which the human being is subjected.

[22] According to Helena Zelic's testimony to the author on August 20, 2019.

[23] Milton Santos (2017) considers that for many there is little or almost no right to use and occupy the territory of the city. For him, however, even those who have money to move around and pay for the services that the city offers have a circumscribed use of the consumption of urban space that cannot truly be called citizenship.

[24] Imaginary, according to the definition of Lucrezia D'Alessio Ferrara, "corresponds to the [...] social practice by which meanings start to accumulate images and mean more." The social imaginary, in turn, would consist of "representations that, interspersed and articulated, correspond, systemically and upward, to desires, expectations, projects, values, beliefs and habits." (1996, p. 45-8).

Memorial: threshold between rite and conflict

Maria Cecília França Lourenço

Introduction

> *In a theory of time, all conflicts, compromises, and consensus formations can be attributed to tensions and ruptures – there is no escape from spatial metaphors – [...].*
> Reinhart Koselleck, (2014, p. 9-10)

Space and milestones created in Memorial condition are confused with metaphors and ruptures, maintained by corporate segments, pointing to reminiscences. Supporters defy time and dream of perpetuating values about to dissipate. Investigating the whole, encompassing building and reactions, can elucidate interdiction and tension, which unveil causes and intents. Although a long time has elapsed, questions emerge, which, to be established, are based on narratives, on the threshold between opposing positions and competing memories to be confronted.

Memorial is already known in Greek antiquity, as stated by Aleida Assmann in an essential research regarding the places where memories are fixed, whose title is *Spaces of Remembrance* (2011). It points to the long-term existence of the term, for in the play by the poet Euripides, *Iphigenia in Aulis*, she mentions the desire to perpetuate herself as she leaves for the Trojan War. She records in the above tragedy: "I will not have a grave, but a memorial!" (2011, p. 47).

Trauma, conflict, clash and war arouse public implant in ways that, on the one hand, honor, on the other, challenge, guarantee fame and duration of a given criticism that one wishes to preserve or denude. They find themselves in spaces that constitute a dense threshold between painful past, diverse present and future aspirations. In addition to these factors governed by Kronos, others, such as identity, heroism, rarity, public spirit to stave in history passages, civic dates or adjectives with opposite sense.

I have selected here memorials[1], which most slide on the threshold between life and death, fixed in artistic forms, which underscore the latency between yesterday's struggles and absurds in the present. Basements and clashes emerge, sometimes submerged in distant ages. In the country, since Amnesty (1979)[2] spread to the dawn of the fragile democratic lyme, a landmark yearning for the end of the last civil-military dictatorship (1964-85), voices demanded that it be broad and unrestricted, a way to prevent amnesia over victims and banned. These acted against censorship, electoral farce, link between economic, civil, military power and deceit between speech and secrecy.

Assmann adds to the change in the role of memorials, as *stabilizing memorials* (2011, p. 53), to a body of political radius, which appears in part of these under examination. Thus, the more "[...]critical a time is and the more overwhelming the self-confidence of different interest groups, the more numerous and theatrical they have revealed [...] "(idem). He adds that they then turn in many ways "[...] to the desire to eternalize the present and to deny the historical process" (idem). He also points out others it calls *revolutionary memorials*, which concern emerging and essential causes.

In this scenario, actions to dedicate Memorial to Military Coup adverse generated and continues causing reactions. Each conflict unveils strategies to banish, exile, arrest, and demean the human. In this study, the analysis of such acts encompasses some in other countries and, in this, in three cities: the capital of the country, scenario of the military in the dictatorial period, São Paulo, one of the pioneers in proposing memorial and cultural heritage preservation; and Porto Alegre, land of Luis Carlos Prestes.

The Memorial to Prestes is located in a dense area of Porto Alegre and generated reactions to its activism against benefits. Until it was opened, after 21 years, it was the object of protests[3]: the foundation stone was laid in 1998 and, with political changes, will only be public in 2017. Despite trials to consolidate it, it was only possible with the help o the Federação Gaúcha de Futebol (Football Federation of the state of Rio Grande do Sul) that financed and received part of the land, under the management of the Workers Party.

Be aware that this is the first remarkable work of the architect in the city, who donates the project, in partnership with his great-grandson Paul. In a letter kept at the Memorial, Niemeyer asserts that it aimed to "keep alive the memory of Prestes, a Brazilian who fought for his people, against the misery and social inequality that, unfortunately, still persist in our country". This is no exception, as another project for Porto Alegre, donated by the architect, awaits endorsement: "Path of Sovereignty", dedicated to João Goulart, Getúlio Vargas and Leonel Brisola, indicating conflicts still polarized.

Memorials mentioning the dark period have attracted a remarkable spectrum of architects, denouncing subtle folds in the public dealings. Thus, figures such as João Filgueiras Lima, Lelé, were invited to create the memorial to Darcy Ribeiro[4], at the University of Brasilia / UnB, in which he was the first rector. And Niemeyer, in addition to the one dedicated to Prestes, two others: former President Juscelino Kubitschek and the Indigenous Peoples, ahead of this memorial, in Buriti Square, opened in 1987, shortly called "Democratic Opening".

Repetition and renewal of narratives reaffirm indignation and desires for duration, in a certain social and historical fraction. In general, space solutions reside in the exceptional,

to fulfill role in the celebration of life and cohesion in ideals. However, the style and attributes of the creator also repeat and meet expectations. Moreover, time can wear them out when different positions are in force compared to the initial project, testimony of another era.

Dreams and nightmares

> *[...]Narrative and construction operate the same kind of inscription, one in duration, the other in the hardness of the material. Each new building is inscribed in the urban space as a narrative in a medium of intertextuality [...]. Paul Ricoeur (2007, p.159).*

Design that leads to reflect and maintain parts of the lived will cause or not fruition and new attitudes, although buildings, collections and exhibitions surprise the design. It is dreamed of adhesion by varied public, support with funds and staff, coming from power. Projects try to move involved parties, from family to multiple age and societal groups, through the use of plural assumptions, critical conception, dialogue with conflicting issues in contemporary culture and reinvigorated re-reading to humanize what is memorized.

It is argued here that numbers or figures, which are not always faithful, do not measure culture but it is necessary to evaluate the creation of something unusual, active and pulsating, which induces the viewer's elective decision to return. Whether in Brasilia or elsewhere, defensible, multi-disciplinary efforts thrive on bringing together architect, museologist, designer, educator, historian and specialist in the field to carry out consequent actions for countless generations, as expected in dealing with memory. However, how to provide money without commodifying what is celebrated or authored in the project and reducing it to mere ethereal spectacle?

Alongside motivating dreams, memorials trigger nightmares at various times, replace the ban and silences. These come from raids, opposition, belief, punishment, destruction of the effective legacy or even material theft when harboring treasure. Note how the Memorial to Juscelino Kubitschek (JK) elucidates actions of the country's leadership[5], being proposed in the Dictatorship, after his tragic death in 1976[6]. The project was inscribed in space as a manifesto, not only to JK; however, a libel contrary to the acts of hunting for citizens and forfeiture of political rights.

Act first occurred, in the enforcable Law of Official Mourning, given the commotion caused. After all, to deny would be to value JK because it could result in revolt. The armed solution reduced itself to preventing each step, signaling that it would be imperative to introduce barriers to the proposed one. They then seek frontiers to challenge conflicts, negotiated gradually, generating what Asmann calls the "stabilizing memorial" (2011, p. 53), a space on the threshold between disputes.

Kubitscheck, President of the Republic between 1956-61, died in another hazy phase of the Military Coup[7]. Add to the general crisis in the oil economy (1974), associated with the fall of national indices. No more major works were mentioned in various areas, such as the Transamazon Highway[8], whose slogan was "Integrate not deliver". The road until 2019 is at a precarious level and, at the time, unresolved obstacles shake the fable about this Brazilian miracle. Much contributed to the illusion, international credit to deleterious interest. Finally the slogan was gone, "No one holds this country".

Kubitscheck had been elected Senator for the state of Goiás, but with the Military Coup he had his political rights suspended and had lost this term (06.08.1964). In this picture, perhaps the power would find it more appropriate to bury the image of the dreamer who, with the motto "50 Years in 5", had summoned leading architects to erect the new capital and artists, converging on the project. He would have a chance of being elected president, even if there was a ten-year break and if there was an election.

JK had gone into exile for three years and tried to return with the death of his sister, a period when they tried for an unproven speech to slander him before the people. Now, under the dictatorship, it was alleged that he had been removed for theft while building Brasilia. They insisted in proclaiming, in the middle of the Cold War, that he had allied himself with the communist, in the consecrated practice of disqualifying to eliminate. With censorship in place, they might mirror the current practice itself.

The alluded communist would be Niemeyer, who had gone into exile shortly after the Military Coup and abroad had risen to the notorious position[9]. Everything conspired not to approve the construction of memorial to JK. Better for the military would be to ostracize him, even if the place of remembrance was designed by the expressive architect. This picture aggravates the folly of power, since the end of 1975 and in the following years, countless attacks took place[10].

In this repressive environment[11], how to approve the Memorial, which would put him back in history, as the elected, popular chief, creator of Brasilia? They postpone the tribute to the military man, doctor and president. Sarah, JK's widow, had joined Adolpho Bloch, the owner of the far-reaching media at the time, that is, *Manchete* Magazine and TV, and prepared a popular base with the campaign "You Build the JK Memorial", decisive in overcoming mishaps.

Under the command of João Babtista Figueiredo, the Memorial JK was inaugurated, with the presence of Figueiredo in 1981, on the date of birth of the honoree (9.12). In this disastrous scenario, Niemeyer creates curved

walls, as if the visitor enters the tunnel of another bright time, surrounded by a water mirror and access ramp. The visitor comes across glittering shapes, with illuminated displays, silver dominance, and golden reserve for relic objects; on the other, the whole marks the beginning of such political distension.

The concept of Modernist Synthesis of the Arts streak with brilliance: they bring together a portrait created by Cândido Portinari, panels by Athos Bulcão as those at the entrance to the tomb, stained glass under natural external light over the burial chamber, by Marianne Peretti, garden on the side of the Roberto Burle Marx Library, popular touch – handmade carpet from Diamantina / MG, his homeland – and JK sculpture by Honório Peçanha with 4,5 m in height, 30 meters from the base.

Between domesticity and public life, on the outside there are more works: Roberto Sá's garden bench couple, seven steel spheres by artist Darlan Rosa, included, JK Centenary (2002), and a 1974 Ford Galaxy. There are jewels, rosary, costumes, along with photos, plaques, commendations, documents, gifts, souvenirs and pieces, which illustrate emphases of his Government, as the first adding machine made in the country and donated to him in 1958.

The civil part of the couple settled downstairs with Library, with the complete work by William Shakespeare offered by the Queen of England and the widow's Cabinet, a kind of museum house in memorial. Upstairs, the pyramid-shaped tomb on a circular base radiates poignantly. There, there are costumes, jewelry, local and national history. Thus, one clearly works with what Assmann calls *traumatic places* (2011, p. 35).

Function, subsidies to the collective and even seeking to open up discrimination require strategies to take root, starting with the selection of collection and place to be deployed. The Memorial JK reflects the relief of these factors: Dona Sarah had deactivated the house in Rio de Janeiro with the aim of offering pieces to compose it. However, a number of obstacles have been triggered, from the land donation and aspired location, namely the Monumental Axis[12]. In addition, a symbolic place was disputed, where the First Mass was celebrated in Brasilia (1957.

Vetoes also fell on Niemeyer, with puerile speech, to include the work on top of JK. In the words of professor, scholar, architect and historian Julio Roberto Katinsky, the sculpture of the former president was proposed for friction against the sky of Brasilia. However, they opposed the solution of the piece in the shaft, in front of the Memorial. They alleged that he "[...] had drawn a scythe and that the arm of Juscelino Kubitschek would be the hammer of the communist emblem [...] (1990, p. 54)".

Another Niemeyer creation, causing dreams and nightmares, took place at the now-named Memorial of the Indigenous Peoples (MPI). When it was finished, the then governor of the Federal District, José Aparecido de Oliveira, unhappily speaking, considered it to be a very beautiful place for the destination. Opened as a Museum of Modern Art in 1990, it exposed the Venezuelan Armando Reverón. In 1992, Fernando Collor de Mello decided that he would change to Contemporary Art, with art pieces scattered in federal agencies without success.

Two years later (1994), it was reopened as an extension of the Historical and Geographic Institute, but of short duration (3 months). On April 19, 1995, on Indian Day, members of the *Karajá, Kuikuro, Terena*, and *Xavante* tribes officiated for reclaiming the space. Protests were taking place and, with each new threat, efforts to reopen it, highlighting the commitment to the government of Cristóvam Buarque in DF.

In spite of various diligences, it was closed until 1999[13]; but by the action of ethnic groups, supporters and professionals, from time to time new inflows are caught under the aegis of repaginating it to expose the collection. Among the actions, in 2015, *Yawalapiti* Indians performed for a month painting the original *Xingu* graphics on the memorial's outer wall. The idea then spread would be rotation among the groups, but it still remain until the date of visit (2019).

The collection safeguarded at MPI establishes a distinct culture, since it came from anthropologists and scholars, among them Darcy Ribeiro and his first wife, Berta, Eduardo Galvão and Villas Boas brothers – Orlando, Claudio and Leonardo. It has circular shape in reinforced concrete with 70 meters in diameter. In the center there is a cozy void, partly covered and with rooms opening to this place and providing thermal comfort and plenty of light.

A wide ramp leads the audience from the ground floor to the main floor. Subtleties have been proposed since the visitor's entrance: as he exits the bright streetlight to some gloom, in others, such as those of JK and Prestes, the slope leads to the entrance and accentuates the magnificent design adopted in the building, the spiral. In this case, Niemeyer preferred the *Yanomami* maloca (ancestral long house used by the Brazilian natives) form.

Denied, or even little supported by the state, notable initiatives are carried out through word, text, sound, dance, political act, literature, poetry, theater, image, visual arts, books, photos, recording, archives, shows, events, critical debate with varied audiences. By promoting records, testimonies, storytelling, workshops, works, they defy lines that, on the contrary, seek to disqualify parts of the past by reviving or exposing blurred boundaries between settled memories.

Essential condition to consolidate milestone also derives from repetition in authoritative actions, celebration in rites, implementation in an area close to the usual passage

and revision of poetics, and the opposite is affected. It is even opted for resources of extreme commotion, including relocating bodies and funeral ritual, to impregnate spaces with air of sacredness, as well as contents related to what is desired to be registered as appropriate.

Activist personalities in causes of marginalized segments also provoke reactions. Note, in the Federal District (DF), the Darcy Ribeiro Memorial, who documents historical travels after alternation of forces: on the one hand, in 1996, the anthropologist's old readings came to fruition: he received the title of Doctor Honoris Cause and his name was given to the University of Brasilia (UnB) campus.

With health problems, Ribeiro asked his colleague, Lelé, who was active at the beginning of UnB, to design a building to house his and Berta's collections, in which a period set was linked, as well as abyssal edits for various areas. As alluded to on the Foundation's website, the anthropologist at the time said something central to this study: "[...] how the dream of a generation became, in the dictatorship, a bitter nightmare". Immediately, the rectory gave space, gathering a library, dome that also acts as a climate control.

Room for rest on the ground floor, by Ribeiro baptized by Beijódromo, as is also known the building, always referred to as a mixture of flying saucer and indigenous house. Upstairs is the remarkable Library, with its fundamental collection, being available to the UnB community. The exhibition *Darcy's Utopias* dialogues with the collection by combining books, documents, archives, indigenous pieces, photos and works of art.[14].

Intersection between museum, history, memory and appreciation of identities can be found at the Living Museum of "Candanga" Memory, in Brasilia / DF. Located in the Bandeirantes Nucleus / DF, on the roadside, in a place with difficult access for pedestrians, installed after the conflicts in the MIP. Earlier, it hosted the first hospital and housed workers. It exhibits works, utensils and photos of the construction of the capital, being the space adapted by the architects of the Department of National Historical and Artistic Heritage / DF, Silvio Cavalcante, Antonio Menezes Júnior and Carlos Madson Reis.

Mourning: frame by frame

Memorable people remain, insofar as their deeds represent example, value, uniqueness. Reinhart Koselleck Koselleck (2014, p.63)

Museum and Memorial are also approaching in the desire to deny servitude and to salute freedom, in dialogue with national institutions in the Historical Museum typology. As Assmann states, the emergence of this formula becomes a reference for others linked to welcoming, documenting, displaying, conserving and proposing knowledge. Assmann, as Michel Faucault[15], also pointed out, reaffirms his intention to conceive a unity in National History, frame by frame (2011, p. 52), permeated by facts to internalize it via commotion.

In this sense, it should be emphasized that, in parallel to the stage in which globalization of economies and cultural globalization, memorials with a local, regional and national motto prevail on the international scene[16]. Apposition beckons the intent of peoples and groups to stand firm, so as not to overshadow identities engulfed by business, colonialism, the market, and strange ways from central capitalism, often centered on grand shows and speeches.

However, in this retro era, revivals and transpositions remain, even in creation. In his latest study, Reinhart Koselleck states that repetitions occur even in "[...] the arts, however original they may be, pre-existing possibilities. Every reception contains or reveals repetitions." (2014, p. 13-4). Still, odd new works have been erected, pointing to the tragic past in this century and after the fall of the Berlin Wall.

Tombs and memorials also dialogue by arousing emotion, welcoming material traces and trying to keep the memory, or even the body of authority[17], simply by spot deposition or mummification. From Egyptian culture such a medium has been refined, recalling the Tomb of Tutankhamen which ruled between c. 1332–1323 B.C. Thus, the historical museum and memorial slid in the quest to conserve, (re) construct all cohesiveness with laudatory forms, to exalt territory or character and his / her material wealth, without denoting critical aspects or evident conflict, as if they did not exist.

The sacredness that demands reverence is noted when they allude to the dead in conflict, citing that of Ermesto Che Guevara, which clarifies what Assmann calls *revolutionary memories*, aims to mark the becoming for young people, in struggle and dedication until the death of the country. On the other hand, both the hiding place and the way in which the Argentine-Cuban was killed are minimized. Controversy occurred when the fate of the remains was unknown, but a memorial was built on the site of one of his battles in Santa Clara / Cuba (1988).

Che Guevara had died in Bolivia and was buried in a secret location. The pact broke when Jon Lee Anderson, author of *Che Guevara: A Revolutionary Life*, obtained the report from the Bolivian official. After excavations, they found the mortal remains, along with the remains of others, (1997). In the central part of the memorial is the tomb illuminated by a beam of light and the visit followed by the Cuban guard, ordering decro: forbidden to take photos, forbidden to enter with cap or hat, purse, backpack, bag or umbrella and require silence. Children just play on the outside staircase.

Unforgettable, splendid, monumental, singular and

controversial mortuary sets have long been added and, now, several registered – World Heritage – by UNESCO. They keep works and / or figures called unusual, therefore, worthy of honor. It does not matter to fruition factors such as restricted access conditions or minimal internal void, as in the Egyptian Pyramids. It is worth experiencing unforgettable human side, by creation, technical, constructive ingenuity and the emotion when facing historical years.

Treasures that would guarantee *post mortem* life were placed in monuments of various religions, as provisional abode, given the promise of return to conviviality, of faithful to the norms. They deposited disputed objects and material, such as jewelry, as well as conceived or even living servants, as tradition says. The incorporation of pieces of venal value caused all kinds of injury, although ensuring mystery about the exact location and often suffered plunder and dishonor by successors. Still with this past, memorials and tombs continue to be erected, with precious apparatus inside.

As far as camouflaging the exact site, the archaeological ensemble in Xian Shaanki Province / China is well documented: discovered only in 1974, only a few are visible, although they are many and full-scale. There are warriors, weapons, carriages, and horses, mostly in terracotta. Excavations follow, and for some would precede the Mausoleum of the first Emperor of the Qin Dynasty - Shi Huang Di (3rd Century BC). If this were protected in life, then such an army would guarantee afterlife. The distance of these to the tomb launches other theories, alerted in the place. Curious is the difference between features, costume, props and height, perhaps due to military hierarchy.

Death and quest

> *In the concentration camp memorials we clearly see what also applies in Germany after World War II to the memorials of the dead: death is no longer seen as an answer, but only as a question [...]. Reinhart Koselleck (2014, p. 258)*

Koselleck in his latest study reaffirms that memorials are not an answer; on the contrary, they require interrogation to review the past against the present. In Final Considerations, some demands are sought to stimulate others, considering that Memorials can disseminate a remarkable set to revoke hidden stories.

Narratives after death emanate from friends and family, thus, for Koselleck, reports have among their attributes to be on the borderline between legends, myths "[...] and fairy tales, on the one hand, and the longing for reliable news, on the other hand. Those hide somewhere in the darkness of the past, they are illuminated by the light of verifiable tradition" (2014, p. 266).

Memory is also manifested in *traumatic places* (Assmann, 2011, p. 351) claiming to be expunged from these sites actions leaked by humanity, seeking to avoid *active forgetfulness*[18], for youth. On the other hand, by following Assmann: "What is selected for remembrance is always delineated by contours of oblivion" (2011, p. 437).

Among us, the *traumatic memories* took time to be stressed, by active or passive forgetfulness, this involuntary. Plaques, marks, anti-monument arose, and buildings conquered Cultural Heritage preservation[19], in particular those in which organs such as the Department of Political and Social Order (Dops), Clandestine Detention Center (CCD) were installed. The *involuntary memory* emerges from the alleged erasure, which, for Assmann defined as that which "brings to light a sudden late discovery" (2011, p. 358).

Several occasions in the country have tried to stifle what actually happened, but the voices of victims have been raised against executioners, even armored by the Government[20]. The case of São Paulo documents these rites and conflicts: the active Union of Journalists proposed the cultural heritage preservation of the building where the repressive agency functioned, the State Department of Political and Social Order / Deopes, in the capital. Following the procedure, it was issued to appear as a *cultural good*.

Reasons for the Cultural Heritage Preservation[21] recorded ancillary topics, highlighting the relief for *São Paulo social memory*, highlighting material, technical, design, stylistic and authorial attributes, because it was from the work of Francisco de Paula Ramos de Azevedo, celebrated local architect. The opposite and expressive solution occurred when the Resistance Memorial was implanted in 2008[22], to unveil the lugubrious conditions imposed on activist citizens.

Final considerations

Memorials linked to the death of state-recognized individuals work with moments of brilliance and rarity, but they can defy the established. It is noteworthy that the performance of funeral rites takes different cultural forms, uniting them with the impact of death, mourning and symbolism. They aim to honor life or indicate the desired path to those who remain, sometimes assuming the character of sacredness, having ideology and different religions, as important factors to be worshiped and even venerated.

Myth, legend, ideology, dread, devotion, and reaction mingle and unite given identity, sometimes threatened by a different picture, as now in the country. When trying to stifle episodes, what to expect from memorials, sheltering otherness? As it turned out, Memorial has long been composed of forms, images, texts and always addresses the actual or probable death of causes, ethnicities and people, especially when trying to plunder past subsidies to the collective, or even review atrocities against certain segments.

Memorials since the 1980s subtly ask several latent questions, explained here: the reason for the erasure in fights; what is the point of making the difference with death? Does this crime against humanity deserve to be amnestied? Why the extension for 21 years to return to military barracks? Would a full return to democracy be credible? Would the suspension of discretionary monocratic Acts with distinct ideals cease? Would it be chimera for the military to return to their primary functions in the barracks, doing justice to those directly responsible? Would programmatic oblivion substantiate memorials?

There are also the questions: When and why are politicians the target of Memorial? What and why some got Oscar Niemeyer project? What are the decisive questions surrounding the submerged senses? How is the process of mourning, from state initiatives, to configure *mea culpa*? What imagery, icons, signs, symbols, meanings of the sacrificed body are used? How do competing memories and traumatic memories operate in memorials? By denying truculence, do they confer truth and appease tormentors or merely affront memories?

Here is the appeal for dialogues about struggles, political, memorialistic, artistic and expository function, propositional value and, I highlight, critical value, in dealing with public issues. Cultural facts and processes help to revolve and even try to perpetuate stories about to fall apart. Regarding the new generations, one cannot deny the lived, directly interwoven with their certainties, doubts, dreams, nightmares and mourning. Cia, winter 2019.

Endnotes

[1] Research developed by the Heritage Museum Group as part of the project of the Senior Professor FAU USP.

[2] The last president in the dictatorship, João Batista de Figueiredo, referred 3 months after the inauguration of the Amnesty Decree to Congress and the speed points to the hypothesis that it was already prepared. Since 1974, family members and activists have acted to settle farce in speeches.

[3] In 2004, it was reported the presence of banners, flowers in acts of repudiation, under the guise of using public funds. In 2017, local newspapers reported that Complementary Law was moving to change the use, said late, to the Historical Museum of Black Culture, worthy, but deviant from what was previously proposed. In 2019, it works with caveats, given the disregard of the authorities.

[4] Ribeiro was an anthropologist, educator, writer, politician, with senior positions in pre-coup governments, namely, Minister of Education (J. Quadros), Chief of the Civil House (J. Goulart).

[5] Between 1974-9 the state was under the command of General Ernesto Geisel.

[6] JK died in a car accident with his driver Geraldo Ribeiro in 1976. Veiled in the Cathedral, taken in a fire engine and entourage, at the end, the coffin was removed by folk, who led him to the Campo da Esperança Cemetery. They chanted songs and the National Anthem, being buried in the Pioneers Square, given the renown he obtained, for certain, for disturbing the system.

[7] Reports are controversial, since between 2013 and 2014, the Brazilian State made conflicting decisions about the causes of death between the São Paulo Municipal Truth Commission (CMV) and the respective National Commission. The first reported that the death resulted from "murder by the military regime", while for the other, in an initial report, "said there was an accident".

[8] It intended to connect the north and northeast of the country to Peru, which is more than 5,500 km long and for that purpose decimated indigenous peoples and extensive forest. Begun in 1969, it remains largely on land and in the rainy season is impassable, data only released after 1985, claiming for expertise in the destination and use of public funds.

[9] Noteworthy works outside the country until the 1960s: concourse and with Le Corbusier, for Headquarters of the United Nations (USA); University of Haifa (Israel), University of Science and Technology Houari Boumediene and Constantine University, both in Algeria. Headquarters of Mondadori Publishing House (Italy). He received the Lenin Peace Prize, Exhibition at the Museum of Decorative Arts / Paris, Joliot-Curie Medal and the Grand International Award for Architecture and Art, from the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui.*

[10] Died: Head of Journalism of TV Cultura / SP, Vladimir Herzog; metallurgist Manoel Fialho Filho at the State Department of Political and Social Order / SP; stylist Zuzu Angel who denounced the disappearance of his son in the USA and suffers in a car accident / RJ; bomb attack at the Brazilian Press Association / RJ and another, disabled at the Brazilian Bar Association / RJ; and similar to *Opinião* newspaper; kidnapped bishop of Nova Iguaçu, D. Adriano Hypólito.

[11] 1976 ends with other indignations: death of João Goulart, attributed to the natural death; and "Chacina da Lapa" / SP, in which members of the Communist Party of Brazil are slaughtered under the command of Sergio Paranhos Fleury.

[12] Monumental Axis marks the central part of the Pilot Plan and features prominent sites: Three Powers Square, Esplanade of Ministries, Cathedral, Chambers, and Itamaraty Palace.

[13] As reported (1997), the MPI was opened for mourning rituals in the face of violence against the Indian Galdino dos Santos, who went to the DF to claim rights on Indian Day, being burned.

[14] Isa Grispum Ferraz has selected a set for the exhibition that stems from a long partnership between Ribeiro and the curator, studious, documentary writer, screenwriter and focused on educational actions, being the project of architect Marcelo Ferraz. She also took care of the series made by GNT and TV Cultura, based on *The Brazilian People* of the Anthropologist.

[15] Referring to cabinet and garden in the so-called classical age, Foucault, in *The Order of Things* (1966), asserts that they reorganized "[...] the circular 'showcase' parade by exhibiting things in 'frame' [...] " (1992, p. 145).

[16] Como lista a Unesco há muitas inscrições como Patrimônio Mundial, entre 2000-3 de túmulos chineses a: em 2000: Xianling (Zhongxiang); Dinastia Qing (Zunhua);Dinastia Qing (Baoding); Ming (Pequim); Xiaoling (Nanjing); Chang Yuchun

(Nanjing); Qiu Cheng (Nanjing); Wu Liang (Nanjing); em 2003: Wu Zhen (Nanjing); Xu Da (Nanjing); Li Wenzhong (Nanjing).).

[17] It should be noted that, among works under examination in this research, Kubitschek's contains on the upper floor, in a central location, the body translated for opening (1982). A few days earlier, he had been exhumed, veiled in the House, and taken to the crypt in an entourage. Ironically, he received state honors, saluted him with a gun salute, the "[...] three national weapons – Navy, Army and Aeronautics – in dress uniform, paid homage to him at the entrance of the Memorial".

[18] As Jean-Louis Déotte states, in the museum sphere about what he calls *oubli actif x passif* "[...] it necessarily forgets certain ethnic and historical identities. Institutes active forgetfulness. Suspends Destiny" (1994, p. 26).

[19] I mention, among the places of state violence: 1993 - Mayor Luiza Erundina inaugurated a memorial in the Dom Bosco Cemetery, Perus / SP, in which they deposited political prisoners in mass graves. 2002 – Vila Euclides Stadium, in which there was slaughter of workers gathered there, São Bernardo do Campo / SP. 2004 – Prison in Porto Alegre and Guaíba, in Pedras Brancas Island / RS. 2016 – Dops / BHMG. 2014 – Information Operations and Internal Defense Operations Center (OBAN - DOI-Codi) II Army SP / SP, headquarters of "Bandeirantes Operation". 2018 – CCD, known as "House of Death", in which activists disappeared, Petrópolis / RJ.

[20] It is worth remembering that Jair Bolsonaro, then deputy, by declaring vote in support of the opening of the process to prevent the then President Dilma Rousseff (2016) greeted Carlos Alberto Brilhante Ustra, recognized as a torturer by victims and by Justice, in sentence of Judge Gustavo Santini Teodoro, from the 23rd Civil Court (2008), reiterated in 2012 and broadcast by various media. Ustra headed the DOI-Codi of the Army / SP, where about 500 people disappeared and 50 died, according to CVN Report and doubted by the president (7.30.19).

[21] Resolution no. 28 (1999) states the reasons: shelter various uses: warehouse for Sorocabana Railway, State Archive and Deops, without alluding to the ills, perhaps by internal conflicts.

[22] The Occupation Project took place at Pinacoteca, managed by Marcelo Araújo, in charge of Maria Cristina Bruno, Maria Luiza Carneiro, Gabriela Aidar. Bruno and Beatriz de Arruda, Francisca Aida Figols prepared the Museological Project (2010). Memorial Website Data.

Visual horizons: a visual essay on heritage boundaries at Le Louvre-Lens

Marcos Rizolli

Approach (towads the north)

> *On November 29, 2004, Prime Minister Jean-Pierre Raffarin announced that the city of Lens has been selected as the welcome venue for the new Louvre. The choice to set up the museum in Lens' old moat 9 marks nationwide recognition for a territory that has been hurt several times by both coal mining and war. Proud of its mining past and marked by its history, Lens asserts itself as a city involved in its conversion.*
> *(www. louvrelens.fr)*

Leaving Paris to the north, almost reaching the French-Belgian border, and then getting off the train at Lens station generates a lot of expectation – perhaps because the experience of dilution of a myth will be inexorably lived: the legendary Musée du Louvre was shortly before being confronted with its daughter cell: Le Louvre-Lens.

It was December 2017, sunlight did not cool the cold. However, the soul of an art student (who never ceased to be a student) boiled with curiosity and emotion. The city, located in the Pas-de-Calais region and with about 35,000 inhabitants, is sympathetic to foreign desires. From hot chocolate with croissants to the park's walkway leading visitors to the museum the space-time has faded. Soon my gaze touched the surface of the museum.

To think that the fair integration between park and museum takes place in place of a deactivated former soot-colored coalmine dignifies the new landscape of daytime blue horizon, light green lawn, and wintry brown tree contour. In the radiating center of the scene is the glassy building of the Louvre-Lens.

As it approaches, despite its horizontality, the more imposing and mysterious the building is designed. The space, something dematerialized, tactfully attracts us. The steps accelerate towards an inevitable and organic interaction with art.

The perception, altered, opens another frontier between the outer and the inner. So, like art, the Louvre-Lens is life again! At the same time, the building appears to be a medieval fortress or a contemporary box.

The delicate balance between reason and emotion, between comfort and risk presents itself. In addition, it throws us into a unique experience: kaleidoscopic. Paradoxically, our perception apprehends contemplative phenomena (images fixed in traditional supports, somewhat distanced), interactionist (installations that require a participatory enjoyment, somewhat approximate) and interactive (systems in which machinic devices present themselves as mediators of the work-visitor relationship). The kaleidoscopic effect allows for multidimensional perception – positively saturated by bouncing. About this, the images will be well able to inform us! Let us see:

Interaction (between transparency and opacities)

The approximately 500 to 600 works of art exhibited at the Louvre-Lens, always on a temporary basis and in rotation with the Louvre-Paris, are expographically distributed over the 18,000 meters of the headquarters. The spaces, all integrated, allow the communication of the works with themselves (accentuating the figurative, chromatic and formal, compositional, technical and expressive tensions), among them (in the arc of history and culture), with the expectant public (who has reached an annual average of about 600,000 visitors), with the architecture (designed in photoelectric glass which, considering climate coding and curatorial desire, can recognize transparency or opacity) and with the park (strategically distanced from the urban core and, thus immersed in nature).

The three-dimensionality of the museum proposes the flat and space convergence. Something ubiquitous settles in our perception: the effects of planar (medieval) juxtaposition plus projective (renaissance) juxtaposition nourish the modern and the contemporary. The spatiotemporal nexus will be replaced by multidimensional relationships - in visual reverberations that point us to other paths and new understandings of art, artworks, exhibitions, and museums.

Art and its instances (visual horizons)

The advent of the Louvre-Lens signals the power and mutability of artistic phenomena that trigger cultural, heritage and institutional dimensions. The significant collection of art in the custody of the French national government is projected to new instances – drawing new territories and opening new frontiers.

Thus, the horizons of visuality expand and occupy new looks and new consciousnesses.

The Louvre-Lens holds countless virtues: new and innovative, distant and near (geographically and symbolically) at the same time, nature and architecture, transparent and opaque, ancient and contemporary, organic and technological, fact and future ... art and knowledge.

And finally, I hope this visual essay can fulfill T. Eliot's motto — What we call the beginning is almost always the end. And to reach an end is to reach a beginning. End is where we started from — so well evoked by Gregori and Rocha.

Chalenges in exhibihitons, authorship's boundaries

Amanda Saba Ruggiero

The critical thinking in periods of extreme positioning and polarization emerges as a viable way to avoid overwhelming forces of alienation. Reflective exercise requires skills and efforts in selecting themes and subjects as a whole, and then enhancing perceptual skills in often subtle deviations from everyday reality. The formulations contained in the article aim to think and locate some dysfunctions that subvert sometimes naturalized procedures. By focusing attention on curatorial actions, it seeks to unveil operations and practices allocated in art institutions, especially in museums. The considerations elaborated about authorship, presence of author and author-function, in materialities and subjectivities, are based on the texts of Michel Foucault (author-function), Roger Chartier (materiality), Giorgio Agamben (gesture and nexus) and configure theoretical foundations to elaborate critical thinking about curatorship, institution and exhibitions.

Through statements in interviews, postures and mapped actions, we find deviations from an imperative logic, predominant in consecrated[1] places or not, and it is necessary to illuminate what intends to reverse the order of what persists. The following structure, organized in three axes, initially deals with the concept of the author-function uttered by M. Foucault, and suggests moving in a similar operation to the institutions, curatorships and expository events The exhibition as a device[2], second axis, determines the set of forces and actions that involve the elaboration and assembly of a exhibition, in visible and invisible narratives conceived by certain segments. Materiality, nexus, and the public form the third axis in which the multiple faces of the device and its elements are debated, among them the place of the curator.

The considerations, finally, link the concept of author-function to the existence of a curatorship-function or to an institution-function that often triggers and directs the device, focuses on materialities that are elected and propagated, allied to the desired and sometimes unreached meaning. The question triggers the curatorship as a gesture in a normalized situation, although its meaning, origin and purpose should be based on research, in the integral and critical domain of the content presented. When talking about curatorship, it would be better to refer to ideas, themes and objects and not to the author, the curator. In the absence of the author or in its "blank edge" the work happens, that is, in the experience and reception. The means of understanding and assessing reception should be entirely separate from the numerical indications of turnstiles as required by the financial logic of consumption.

Author in function

Michel Foucault[3] interested in interpreting the "working conditions of discursive practices" devoted himself to thinking how the text points to the author[4], external figure and prior to the text. For him writing is like a game that always defies the limit of its rules and allows the opening of "a space where the subject of writing is always disappearing" (1969, p.35), thus announcing the death of the author and his disappearance (John Searle and Roland Barthes). In this intended action, there is an empty space left by the author's disappearance, and Foucault suggests following such gaps and examining the functions that this space opens. The examination of who writes, while the proper name transits from within the discourse to the real individual, the author's characterizes a mode of discourse, which receives a certain status in a given culture and a certain time. The name of the author differs from the author-function. "The author-function is therefore characteristic of the mode of existence, circulation and functioning of some discourses within a society" (1969, p.46).

The author-function is not universally exercised in all discourses and does not coincide with that of science and literature (XVII and XVIII), nor is it formed spontaneously by the attribution of a speech to an individual. The role results from a complex operation, approximations, exclusions, comparisons, traces of rupture and continuity at certain times over certain narratives. What is defined as the author-function of the text can be shifted to other means of language and communication, such as for the curator[5], today a position that is often too evident in exhibitions, displays, shows, galleries and museums. When talking about curatorship, the emphasis should be on the process, outcome, form, subject, theme, object, artist or narrative in vogue and not exclusively on the personal figure of the curator, in a particular discourse and singular point of view, as well as the role he often takes on in institutions, with the author deciding the last word. It is not about disqualifying or minimizing the extensive work of those who select, coordinate, think, elaborate complex tasks, and require multiple skills. Being a work of collective nature, performed by teams, often in an exhibition there is the inversion of the object of interest and its potentiality in communicating, being on display and understandable to the public, a commitment and a social, political and cultural role. Just as Foucault says about the author, the curator should disappear so that the theme really comes up.

Historian, teacher and curator Barry Bergdoll[6] pointed out the difficulty in diagnosing the phenomenon of "curatorship" and its reasons. On the one hand, there is a relationship with the culture of "sampling" and compulsion to choose

and select things, and now "cure" something has become completely banal, like a term that just means making choices, making a list, a selection. An image that is added to the term of curatorship is linked to the fact that materialize events and at the same time invent things for the public, thus highlights the current aspect of the curator's public figure. However, the etymology of the word "curator", but the etymological sense of curatorship is linked to the care and safeguard of a collection for future generations, given that historically the curator was a much more behind-the-scenes person than a "foreground" person. When asked about the subject, the historian states that curatorship is not talking about curators, but rather discussing concepts, stories, artists, issues, uncertainties and current content, that is, about something far from what is always presented. In research work, there are certainly choices, and a way of arranging things for public engagement, but that does not mean getting ahead.

Historically texts and books have an author to the extent that this author is capable of being punished and the speeches have transgressive content, that is, from the moment the control over the individual is adopted by the state (Foucault, 1969, p.34). Historian Roger Chartier[7] dates this process in the early eighteenth century and not at the end, as Foucault (2014, p.46). In describing the practices between booksellers and authors in London and the formulation of copyright, the historian discussed the dematerialization of the work in different ways. He also assures that the author-function was present in a period prior to the censorship of the Church and the forms of print in the fifteenth century in the existence of manuscripts through scribes. Chartier reviewed the chronology conceived by M. Foucault, attributed to the presence of the previous author-function and transferred to the materiality of the text, and from this relation between physical object and the reader, new meaning. New formats produce new authors, so form and speech are inseparable.

In this sense, the exhibition is a new reading for each event and spectator, the connection between space and narrative, between objects that announce discourses in neighborhoods, axes, position, lighting, and all the elements that draw the space for the public, as well as texts and argument, form and discourse go together, they are inseparable, and always generate new readers and new audiences with each edition. The same show in different assembly, takes place in new spatialities and interpretations, coexistence in constant dialogue. This reciprocity and interdependence for Giorgio Agambe[8] is defined by putting itself into play, it is emphasized in the dialogue between author, work and reader.

For Agamben, what guarantees the life of the work is in the author's gesture, in the presence of an "inexpressive edge". The figure of the Harlequin, who interrupts the story as if in a loop, then re-activates the loose thread, the unreadable gesture, the place that has been left empty is what makes reading possible. Author and reader come into play in the text, writing is a device. The device[9], for Agamben, refers to "anything that has in any way the ability to capture, guide, determine, intercept, model, control and secure the gestures, conduct, opinions and discourses of living beings" (2009, p. 40). When thinking about the author-function in other materialities, in spatial support, in this case the exhibitions, regardless of scale, people, forces, agents, agreements, opinions, research, creation and, therefore, symbolic captures create meanings, and configure a device.

Exposure as a device

There is an extensive range of expository, collective and individual typologies, temporary and of long duration for their own collection, thematic, chronological, historical, among others. They vary in size, format, media, objects, collections, areas - art, design, architecture, drawings, engraving, 3D forms, cinema, theater, literature, technology. They welcome books, papers, industrial objects, automobiles and an infinite material universe. This article focuses on art and architecture exhibitions, limited to the institutional field of museums. Bruce Altshuler[10] described expository categories applied to those of art: as exhibits organized by historical, thematic clippings, by traditional categories such as portraiture, still life, landscape, focusing on some specific media or techniques such as painting, sculpture, engravings, performances, art-conceptual; others organized chronologically or thematically. The exhibitions act and collaborate for their functions, in the promotion of canonical artists, along with others little known, for presenting an emerging or a review of a given approach, in parallel to the space in which they are produced, such as institutional, commercial, museological, municipal, corporate, and by groups of artists or individuals, such as buyers, curators, collectors, and artists (Altshuler, 2016, p.27).

When the reflections on authorship are shifted to the circulation network of the arts[11], questions arise regarding Foucault's concept of author-function, Chartier's materiality, and with regard to Agamben's gesture as nexus. When assigning the author-function to an exhibition, did the status change from artist to curator? Is the author-function in the institution, the curator or the public? Do I still add in business transactions? In a collective exhibit, is a new author-function established by the theme, questions and narrative of curatorship? To what extent does the curator set up, draw and manipulate the circulation and functioning of discourse? Do the artist

or institution direct readings and shape their function? Without a diverse audience, how can you justify spending a variety of resources?

In the Foreword of the book *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, 1945-2007, through extensive research on twentieth-century exhibitions, Anna Maria Guasch sought to demonstrate the shift in paradigms that shifted from a "discourse of creation" glued to the figure of the artist and his individual work to the "discourse not only by the creators, but also by the institutions, curators, museum directors, critics and other agents of the so-called "art system". This is defined not only by formal features inherent in the artistic nature, but by economic, social and cultural aspects, in his words: "*como planteó George Dickie en The Art Circle (1984), que una obra de arte es "arte" a causa de la posición que ocupa en el marco de las prácticas culturales (2009, p.13)." (As George Dickie stated in The Art Circle (1984), that a work of art is" art "because of the position it occupies in the framework of cultural practices")*. At the same time, the institution's and the curator's position in this set of "cultural practices" combine with the power platforms to define and anticipate recipients' expectations.[12]

An example of the institution-function could be attributed to the Museum of Modern Art of New York (MoMA-NY), given worldwide recognition for the reception, diffusion, safeguarding and promotion of its collection of modern art that encompasses numerous supports from painting, sculpture, photography, film, engraving, drawing, architecture, design, digital media and performances. The "power" of the institution, as curator Paola Antonelli[13] said, helps many designers and artists give visibility to their works, as well as questions, subjects and themes. What is exhibited in MoMA has a lot of repercussion, there is a reputation and scope, in this sense an institution-function, which works and uses marketing to maintain this projection. In her statement, Antonelli considered that other institutions with exhibitions and works more relevant to what is produced in the museum do not have the same scope. "MoMA is an institution with leadership, for good and for bad. When something is produced here it has an impact, and it is better not to miss the opportunit", commenting on the curator's responsibility. The bureaucracy and lack of transparency of the institution are, in her speech, the negative aspects of the museum. Still in this interview, she commented on an exhibit she did upset, because she did not believe in the type of design that she promoted, ""a lost year (...) there are times when we do things we do not like because they work well for the institution." Without delving into this episode in detail, her dissatisfaction his discontent was in promoting a type of authorial production that is far from what qualifies design, in its view of industrial production, large-scale, low cost and popular reach. While the institution can be a device that limits and directs actions according to its premises, there are others that allow the freedom and deepening of research on free themes, often disconnected with market or financial advantages[14].

The art exhibition, when defined as an "interpretive machine"[15] denotes a complex apparatus, allows from it a certain tangle of multiple readings, with all the social components involved in art. According to Historian Jean-Marc Poinsot (2014, p.11), there is a change in the reading of exhibitions, moving from a traditional narrative approach to halls, institutional organization, exhibited works and critical reception, for another approach to the object on display, in spite of the changes related to time, space, the sociability of the exhibition as a work format and the very interaction between its producing agents: artists, institutions, curators, public, production of values.

From the encounter between interpretative areas (history of philosophy, history of literature and history of sciences) and the history of objects and practices (cultural history), Roger Chartier (2007, p.24) attributes a double movement, on the one hand, the recognition of the importance of the historicity of the operations, actors, places, production, transmission and reception of the works by the interpretative ones; and a return to the work, texts, forms of transmission of the writings and political, social, economic and aesthetic contexts that govern the production, circulation and reception of works, through cultural history. In this encounter, common questions arose in the order of conceptual variations, movements, classification, discontinuity in categories, which allow to produce and understand the written culture and the historicity of materiality, meanings arising from the techniques of production, circulation, transmission of manuscript, print, leituras em voz alta, readings aloud, other oralities, from the reception, among so many[16].

Exhibition as an interpretive machine (Poinsot) acts as a device to the agents involved, from producers, curators, artists, directors and recipients, the general public, all players whose positions and hierarchies sometimes scramble for exchange in times and distinct contexts. Dissonant voices in tension and disputes over conduct, gestures, value production and history. One of the aspects to be investigated, to whom authoring an exhibition? To the artist? The curator? To the institution? To the market? Does every exhibition curator consist of a work of problematization? Who is responsible for the interpretation, the curator or the public, or is it the dialogue between all the actors in the system? Does the exhibition, like the work, only happen in the absence of the author or the curator? Is subjectivity in the artist, the curator, the institution or the public? In this game, is there a hierarchy

between the participants? On this last question, Michele Millar Fischer's[17] testimony points out that in the curator's work and his position in MoMA, "in the museum the most important person is the curator. Sometimes the artist is the most important person, but there is a strong agencying for the last word to come from the curator".

Materiality, gesture / nexus and public

The contact and the proximity to the work originate the enjoyment by the conviviality. The sense of responsibility in working with curatorship, rather than caring for a collection, is about caring for and promoting the legacy listed and preserved as a heritage of varied cultures, while at the same time needing to be shared critically and unusual. The curatorship, as Juliet Kinchin[18] states, communicates connections and stories to a broad segment, and in a nonverbal way, so that objects and images dialogue with each other, creating narratives that lead the viewer or incite new questions. Creating an exposition implies formulating points of view and arguments in a spatial and material form, and certainly part of that would be to have deep knowledge to be able to such connections with integral and complete knowledge.

The materiality and contact of the object with the public attracts, drives the visitation, extends types of spectators, increases the number of visitors, acquires increasingly significant value and beyond the society of the spectacle, removed from thought and transformation. Separating gesture between authorship and curatorship evidences this as in-depth research and integrates objects in a broad process. In addition to other functions, I mention reception, documentation, conservation, archive, varied selection of spectators, that is, to enter the sphere known as safeguard, to locate, make available, expand the collection and create new critical hypotheses about the existing collection, practice found especially in university and public museums[19]. Action understood as thought that materializes in the issues, authorship is not reduced to an event, but a series, a theme that remains, in the nexus and gesture.

Foucault classifies thinkers such as Karl Marx and Sigmund Freud into "founders of discursivity" who define theories, tradition and discipline, who occupy a "transdiscursive" position, since they do not contain a question, theme or subject, but open to indefinite discourses, distinct by a literary author (Ann Radcliffe). "They made room for something other than themselves and yet it belongs to what they founded" (Foucault, s.d.[1969], p.60). The relevance of this introduction could imply defining a "typology of discourses", a historical analysis, modes, circulation, valorization, attribution and appropriation of discourses in each culture and its modifications. Lina Bo Bardi would be the founder of discursivity, in Foucault's definition, certainly her legacy opened space for a universe of probabilities, both in terms of exhibition spaces and in architectural and museological design.[20]

Roland Barthes's thesis in "*The Author's Death*" suggests that the reader is in a privileged position as the receiver and activator of writing rather than the author. The reader is the "space" in which "all quotations from which the scripture is made" subscribe. HR Jauss, in the aesthetic theory of reception, also emphasizes the shift towards the reader and receiver of the work in the late 1960s. To this last question, French historian Jean Marc Poinsot suggests that the freedom of the viewer is only built by limiting role of the curator "as that of a technician or a press officer, (...) The curator renounces his right of interpretation to free his gaze from the demands of the cultural industry" (2016, p.24).

Final Considerations

[...] what struck me was that the audience was there, young artists and people who were officially not part of the artistic universe of the time and were truly fascinated. These exhibitions had a real human audience.
Walter Hopps (1996, p.22)

By reflecting on authorship and operations named *author-function and founder of discursivity*, Michel Foucault broadens a horizon of questions that incite consideration of procedures in other means of language and communication. Exhibitions, as objects of study, have recently attracted attention in revisions of intellectual and material history, in double sense, narratives and occupation of spaces. Exhibition as a device has interpretative potential and serves as an inducer and activator of transformative and critical content for various audiences. The curator, among his many tasks, performs the function of the author, and in preparing his text, cherishing his absence would be essential for the work, or the exhibition to happen. So that the theme, the subject, the artists and the exhibition space can welcome the public and activate it in countless ways of perception, learning and delight. According to Agamben, what guarantees the life of the work is the "expressionless" presence of the author's gesture, for an exhibition, should the curator disappear just as the author in the literature? In the current development of the research, this perception was present in some speeches of curators, as already pointed out above[21], but still a point of view little debated and problematized before the institutional demands and actions.

In addition to authorship, the materiality of an exhibition, as well as a book, modifies and interferes with the perception and mode of reception of the reader, and the public. The empty space makes reading possible, author and reader come into play in the text, as well as spectator and expository objects in space. The museum, its surroundings and the set of works combined with the supports and expographic elements shape the

environment, the arena of this game. The dialogues, plays, clashes and directions resulting from these encounters are the essence and purpose of all institutional efforts. To widen the void is to open space, limit directions, fade vanities and broaden horizons, fulfill the museal function, among others, of renewing meanings, educating.

Nexus and gesture as components of curatorship may or may not go together, which arises as a problem, turns to naturalize curatorship as a gesture. The lack of nexus, research, mastery and materiality results in fragility, empties meaning and potentialities. Understanding the possibility of the discursive function of curatorship that the exhibition plays, establishing the critical dialogue between these instances, valuing the main role of the public and the receiver, are premises for appreciative approaches to quality. The curatorial gesture in evidence thus distances itself more and more from its origin and purpose, weakens the research in a full and critical domain of content, does not allow access to put into play the public and materiality, space and content.

Endnotes

[1] The term consecrated here refers to the places celebrated by the art system, which are exalted, which enjoy a certain prestige, recognition, fame and in some way legitimize what is exhibited, displayed, welcomed and safeguarded.

[2] For Giorgio Agamben the device is "(...) anything that has the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control and ensure the gestures, behaviors and discourses of living beings" (2009, p. 38 and 40).

[3] Michel Foucault debates what an author is at the conference held at the *Société Française de Philosophie* on the afternoon of February 22, 1969, originally published: *Qu'est-ce qu 'un auteur?*, Announced as the author of *"Les Mots el les Choses"* by J. Wahl (1888-1974), French philosopher, Sorbonne professor 1936-1967, a follower of Henri Bergson who spread Hegelian thought in France in the 1930s.

[4] M. Foucault points out some invariables in the "rules of the author's construction", derived from the Christian tradition (St. Jerome). The example follows from the following systematic, if among an author's books there is an inferior one, one should remove this, the author's value as the theoretical or conceptual coherence, the writing style, and finally the historical moment (life and events) (1969, p.52). The author is a certain unit of writing. The limit of his argument about the author and the text is conceptualized by Foucault when he reveals that it would be necessary to talk about what is the author-function in painting, music and techniques, for example.

[5] Although the origin of the word is linked to the act of caring, taking care of something, in the mid-eighth century the term, coined by the law of ancient Rome, expanded to the sense of storing, conserving and caring for objects of art. The *British Museum*, for example, from the beginning had designated staff curators to take care of its collection and the expanding collection. (Bergdoll, 2015)

[6] Barry Bergdoll was interviewed by the author in 2016 during an internship program at the Museum of Modern Art in New York (MoMA-NY) and spoke on various topics including curatorship, her personal background, accomplished and future projects. The interview is published in *Risco magazine* no. 16 (1), p.105-14. (Ruggiero, A.; Michel,L., 2018).

[7] Roger Chartier, speaking at the Sorbonne in 2000, alluded to M. Foucault's conference. In this revisit in historical research of the eighteenth century to the fourteenth, and investigates the answers given by Foucault to the question that he defined: what is an author? Chartier sets aside the sociology of the literary field and focuses on the analysis of certain discourses within society that have the author-function. Referring to J.L. Borges's text, *El Hacedor*, he demonstrated the game between author and actor, of the public figure to which the author, his own actor, is built, and quotes Rousseau in the eighteenth century. He points out three moments in Foucault's chronology, although there was no explicit intention to designate historical precision, but in which he somehow corrects the affirmations and accurately states the suggested distinctions: linking the author-function to the right of property (late eighteenth century); to the historical moment in which states and churches adopt the power to watch and punish the perpetrators and the transgressive texts, the crossing (names chiasma) between scientific statements and the rules for identifying literary discourses.

[8] In the text *The author as a gesture*, Giorgio Agamben (2007, p.55) takes up the discourse given in 1969 in which Michel Foucault focuses his approach on the distinction between two frequently confused notions: the author as real individual and the author-function. Foucault focuses on deepening the author-function, and from this gap, Agamben will weave his considerations at the end of the text.

[9] "Device is a decisive technical term in Michel Foucault's thinking, according to G. Agamben, he approached a definition in a 1977 interview published in *Dit et ecrits*. The first is related to a network that is unleashed between heterogeneous elements such as institutions, buildings, laws, discourses, has a strategic function and is inscribed in a power relationship, and the distinction of what is accepted or not as scientific, episteme. Giorgio Agamben takes over the definition of M. Foucault and proposes enlargemen. (2005)

[10] Bruce Altshuler is director of the New York University Museum Studies Program. Professor, has directed museums and galleries such as the Isamu Noguchi Museum–NY. He has published numerous articles on modern and contemporary art and books, including a collection of relevant two-volume exhibitions: *Salon to Biennial—Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863–1959* (Phaidon Press, 1998); and *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, Volume II: 1962-2002* (Phaidon Press, 2013).

[11] Arts circulation system encompasses broad set with emphasis on artist, institution, curator, conservative, restorer, educator, journalist, museologist, design, architect, historian, critic, teacher, collector, art dealer and general market. These include those who finance, charge, lend, calculate risk and interest.

[12] Doctoral Thesis *Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos*

e da recepção da arte contemporânea (Exhibitions of Brazilian Art: A Study of Exhibitions as a Means for Understanding the Foundations and Reception of Contemporary Art), by Adrienne O. Firmo, addresses in depth similar issues, and discusses the reception and status of the artistic object in different moments of the national scenario (Firmo, 2017).

[13] Paola Antonelli and curator of the Department of Architecture and Design of MoMA since 1994, graduated in architecture at the Universidade Politécnica de Milão, also worked as a writer for magazines such as *Domus* and *Abitare*. In 2016, she was interviewed by the author and Luis Michel, in the magazine published by *Risco* magazine no. 16 (1), p.116-21, in which she analyzes the positive and negative aspects of being in an institution such as MoMA, among other subjects, she addressed curatorship in design and architecture, successful and unsuccessful projects (Ruggiero, A.; Michel, L., 2018).

[14] I would mention in the national and city context of São Paulo the Museum of Contemporary Art of the Universidade de São Paulo (MAC-USP), a university museum whose work is often linked to research, teaching and extension. In an interview with curator Cristina Freire on March 27, 2018, she mentioned freedom in researching museum archival documents, which resulted in extensive work on identifying internationally recognized artists and works on the network of conceptual artists who worked in dialogues with the MAC in the years of the Brazilian and Latin American dictatorship.

[15] Jean Marc-Poinsot, was a professor at the University of Haute-Bretagne Rennes in France, founder and president of the art critic archives, now based in Rennes. Author of numerous publications, among them L'Atelier sans mur. *Textes, 1978-1990*, Villeurbanne : Art éditions, 1991 and *Quand lóuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Les presses du réel, 1999. Foi editor dos *Escritos de Daniel Buren (1965-1990)*, 3 vol. Bordeaux: Centre d'Art Plastique Contemporain, Musée d'Art Contemporain, 1991.

[16] The exhibition "Mulheres Radicais (Radical Women)", which occupied the Pinacoteca do Estado de São Paulo in 2018, includes some points raised by Roger Chartier, such as the historicity of actions, when it brings together a set of works in which the female body, violence and prejudice, as themes of works carried out between 1965 and 1980, whose approach is projected entirely to the debates of the moment, as in the occasion the feminine march against the presidential candidate. https://epoca.globo.com/em-protesto-multicolorido-manifestantes-dizem-elenao-contra-bolsonaro-no-largo-da-batata-em-sao-paulo-23113791

[17] Michele Millar Fischer was a curating assistant at MoMA in the Department of Architecture and Design, serves as a teacher and curatorial assistant for Decorative Arts and Design at the Philadelphia Museum of Art, her statement to the author is published in *Risco* Magazine no. 16 16(1) p.111 (Ruggiero, A.; Michel, L., 2018).

[18] Juliet Kinchin curator of the Architecture and Design collection at the Museum of Modern Art / MoMA in New York in an interview with the author in November 2016.

[19] Some examples in the field of public institutions include Maria Cristina Freire's works at the Museum of Contemporary Art of the Universidade de São Paulo (MAC-USP), Valéria Piccoli at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, by Giancarlo Latorraca at the Casa Brasileira Museum among others with researcher and curator profile, as well as Isa Grinspum independent curator and author of several museum projects, among them the Portuguese Language Museum in São Paulo and the Cais do Sertão Museum in Recife.

[20] Solar do Unhão in Bahia and the São Paulo Art Museum / MASP, the Social Service of Commerce / SESC and the numerous exhibitions she organized, gathered in the exhibition and catalog "*Lina Maneiras de Expor (Lina Ways to Expose)*". There is a sense of dilution of the display devices in the spaces. In the case of Lina Bo Bardi, as stated by the ehxibition's curator Giancarlo Latorraca, paradoxically a greater material density of the bases, boxes and shelves is revealed, which simplifies them even closer to the subjects themselves and exposed objects. (...) A wise attitude of the architect to hide and never overlap the drawing made for the supports on the content itself. *She knew how to mark the necessary presence, privileging the speech, never the medium* (Latorraca, 2014, p.17). Our emphasis.

[21] Barry Bergdoll's speech was mentioned, highlighting here the position of curator Juliet Kinchin of the A&D department at MoMA, and the curator of the Pinacoteca do Estado de São Paulo, Valeria Picolli, in a recent interview given to the author.

The look of Giorgio Agamben on the Nymphs

Anna Maria Rahme

Introduction[1]

> *The story of the ambiguous relationship between men and the nymphs is the story of the difficult relationship between man and images. Giorgio Agamben* (2010, p.44)

These words of Giorgio Agamben conclude the exposure of the reasons for choosing the mythological figure of the **Nymphs**[2], fundamentally, focusing on the studies by Aby Warburg (1866-1929), to prove the thesis that it is contact with men who gives life to these inanimate beings. The author is dedicated to recompose the history of humankind, by ghosts and images, and points out the responsibility of the imagination in the "task of its dialectic recomposition" (2010, p. 53). Today's philosopher, Agamben adopts timelessness as a procedure, destitution sacralities and myths, by attitudes he calls "profanities"[3] and that permeate much of his ideas.

From the concept of contemporary, formulated by Agamben, not as a moment, but as the power of transformation reflecting the process of life, one can perceive engagement, the study of gestures and its permanence, in the theme of publication ARA 7 *Horizontes extremos: desafios ou fronteiras (Extreme Horizons: Challenges or Borders).* In the text in question, he explores striking theoretical and / or iconographic research from different artists and thinkers, from the 14th century to the 21st century. Includes, among others: Giovanni Boccaccio (1313-1375), Domenico de Piacenza (1390-1470), Paracelso (1493-1541), André Jolles (1874-1946), Walter Benjamin (1892-1940), Henry Darger (1892-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Bill Viola (1951).

To understand the appeal of modern philosophy to the Nymphs, it is necessary to know its origin, the attributes and the role played in Greek Theogonia, appearing for the first time in poems by Hesiod[4], around 700 BC. For him, these creatures "are among the primordial deities of the cosmos and, as daughters of the Earth, associated with the earliest strata in the history of the Greek religion" (Krausz, 2007, p. 97), and the places where they manifested themselves were regarded as sacred because "the pantheistic conception of the universe saw epiphany in landscapes, in the phenomenon of a world impregnated with divine essences"(2007, p. 97).

Archaeological and literary material proves the widespread dissemination and popularization of worship to these daughters of Zeus[5], as well as its link to fertility, childbirth and infant mortality. Terrible powers are also attributed to the Nymphs, "a dark and vengeful side is the counterpart of the positive enchantment provided by their presence" (Krausz, 2007, p. 102), seduction and madness, the latter as a temporary trance or Permanent. These beliefs are in *Theogonia* of Hesiod and are part of the popular religion, linked to the life and culture of peasants, and opposes the pantheon of "ancient Homeric, with its deities of well-delimited and specific attributes" (2007, p. 103).

It is important to remember that in archaic cosmogonic the Muses are considered daughters of Zeus and Mnemosyne – who possesses titanic powers – while in *Theogonia* of the Hesiod, the Memory is the sister of deities influential and attributes itself to it the preservation of everything that has happened over time (Krausz, 2007, p. 19). The mythical themes are presented in the form of epic poetry, which reveal to humanity the knowledge of the whole past – **updated** and **recreated** every time it is **restored** by the poet – and become the only way to "escape of forgetfulness and, therefore, to conquer a certain form of immortality, which is to exist forever, beyond death, in **memory**"(2007, p. 25).

Conceptual focus

It is, at least, intriguing to observe the guiding thread from which Agamben throws hand, from the exhibition *Passions*[6]*,* 2003, with videos of Bill Viola in the Getty Museum of Los Angeles, with images of "screens of old masters" (2010, p. 10) immobile, but that slowly cheered and raised in the viewer simultaneously the "impression of familiarity and strangeness" (2010, p. 10). It describes the **reception** of the work as the conversion of the *musée imaginaire* into *cinématographique musée* and soon uses Benjamin and his research on the need for greater attention to the enjoyment of a **reproduction.** Introduces **time** as a dimension of life, discarding movement, when talking about immersion in videos that "do not subscribe to images in time, but time in images" (2010, p. 11).

Furthermore, focusing on **the relationship between time and images** Agamben studies the treatise *De la arte di ballare et danzare,* written by choreographer and dance teacher Domenico de Piacenza in the mid-fifteenth century, in the which are listed six fundamental elements of art: measurement, memory, agility, way, space and ***ghostly*** being the latter "absolutely central" (2010, p. 13) by incorporate "so many things that cannot be said" (2010, p. 14), either by indicating body promptness (determined by measure), either by the appeal to memory or the calculation of space and air. Proclaim "ghostdance" (2010, p. 15), "stopping at the moment it seems to visualize Medusa's head" (2010, p. 15). The body and its movement are not the true place of the dancer for Domenico, but "in

the image of the 'head of Medusa', as pause in immobility [...] memory and dynamic energy. This means that the essence of dance is not **movement,** it's **time"** (2010, p.15).

Pointing out the likelihood that Aby Warburg had known Domenico's treaty, when of his studies in Florence, Agamben speaks of the similarity of 'image vision as *Pathosformel*' of the 'ghostly' condensing at a sudden stop the energy of movement memory" (2010, p. 17). *Pathosformel* (1905) is used by Warburg in place of *Pathosform (pathos* formula), "underlining the stereotyped and repetitive aspect of the imagetic theme with which the artist is mediated at all times to express 'life moving'" (2010, p. 17-8). The gestures – expressiveness of the body – originating in human passions and affections take shape and are polarized by reversing meanings. The solutions "are hybrid matter and form, creation and performance, originality and repetition" (2010, p. 18) and, therefore, have dialectical behavior.

These concepts originate in 1923, with Warburg's research on the gestures loaded by a *pathos* of mimicry language in the representations of Antiquity in the Renaissance and, in particular, two paintings of Sandro Botticelli (1445-1510), *The birth of Venus* (1486) and *Spring* (1482). In them, it is observed a return of forms by repetition, as symptoms that manifest an unconscious mechanism of cultural memory by primitive survivals. Such studies will be fundamental for the assembly of the *Atlas Minemosyne*[7], a memory file consisting of 63 panels with about 1,000 photographs in synchronous assembly, with which it sought permanence and prove similarities.

Undoubtedly, this process of circulation of expressive forms-based Walter Benjamin's analyses for the work "*Theses on the concept of history"* (1940), which examines the function of the social memory of humanity based on the "theory of social memory or collective." Similarly, Benjamin composes *The work of art in the era of its technical reproducibility* (1936) thinking positively about aura atrophy[8] and mass distribution[9] resulting from the multiplication of the art object in times of technical reproduction. In short, he writes that "the authenticity of one thing is the cipher of all that from origin can be transmitted in it, from its duration to its historical testimony" (Benjamin, 1989, p.22).

Antiquity and ritualization, Modernity and dialectics

Certainly, Warburg's studies and the construction of his *Atlas Mnemosyne* guided Benjamin and Agamben's gaze to the importance of the duration of the **images** in the construction of history, since the transmission of images for generations is a **renewal operation**, because it puts the past on the move and opens up new possibilities. This seems to be Agamben's focus when it analyzes the repertoire of models and gestures – serial variations of a *Pathosformel* – both in the frescoes of Garland (1449-1494) in the church Santa Maria Novella, and in the collages made in the twentieth century by Henry Darger (1892-1973), in Chicago.

In relation to the recurrent and distinct female images figured in Florentine works of the last decades of the fifteenth century the author wonders, where the nymph is, since "[...] the nymph is not the subject to which the artist should give new form, nor a mold to adjust his own emotional materials" (Agamben, 2010, p.19). It also adds that given the incomprehensible originality and repetition of the nymph, it is a being whose "form coincides precisely with matter and whose origin is an inexplicable become what we call **time,** which Kant defined for this as self-contamination" (2010, p. 19).

About Darger's Collection of Pieces[10] – collages from cutouts and decals, expanded or *in natura,* from girls of comic book albums and periodicals – Agamben says that this was the chosen way to compose, artistically, *Pathosformel* with an extraordinary power of modernity. Here, the transmission of history occurs by the restitution of life to images fixed in spectra, images made "of time and memory" (2010, p. 23), creating an endless process – capable of having continued its construction – based on the proposal scientific of Warburg (2010, p. 23).

And, remembering the temporal proximity between the research of this scientist and the birth of cinema, Agamben is led to draw a link between **life** and **movement**, citing the use of "kinetic material and present in the image – isolated frame, the *Pathosformel* mnesic – and that is in relation with what Warburg defined with the term *Nacheleben,* posthumous life (or **survival**)" (2010, p. 25). It is understood, by posthumous life, in addition to the physiological effect of retinal persistence of the image the monastic effect, that is, "there is a historical *Nacheleben",* "which constitutes them as 'dinamograms'" (2010, p. 26). More than one effect, therefore, is "an operation, whose execution corresponds to the historical subject" (2010, p. 27) and, through it, the past, which seemed to be closed and inaccessible, sets in motion.

Benjamin reiterates this analysis when he talks about the movement of film cameras: "By its virtue we experience the optic unconscious, similar to what is happening through psychoanalysis, we are aware of the unconscious pulsional" (1989, p. 48). These statements corroborate the philosopher's thinking that the technical reproducibility of the work of art resulted in secularization of the **cultural value of the image** and, consequently, in representing "with greater indeterminacy the substrate of his singularity" generating an **emancipation** of "its parasitic existence in a ritual" (1989, p. 26). Thus, "instead of its

foundation in a ritual appears its foundation in a distinct *praxis,* namely in politics" (1989, p. 27), supporting his theory of historical knowledge.

When he works in the book *Passages of Paris* (1919), Walter Benjamin elaborates the concept of i**mage dialectician** in which "the truth presents itself historically as 'death of intent'" (Agamben, 2010, p. 29) and gives it "a dignity comparable to the *eide* of phenomenology[11] and Plato's ideas" (2010, p. 29). "The dialectical movement that is captured at the time of its suspension" (2010, p. 29) defines the images as the union of what it was with the now, in a constellation saturated with tensions. In 1935, Theodor Adorno (1903-1969) focuses on such ideas, focusing especially on the "emptying of meaning operated on objects by allegorical intent" (2010, p. 30) which reinforces subjective meanings that introduce intentions of desire and anguish. Criticism refuted by Benjamin, with the defense that dialectical image is "an oscillation not resulting between longing and a new event of meaning" and therefore ambiguous according to Adorno (2010, p. 31).

Agamben explains that the clashes happen due to the different lines of thought between them, since Benjamin refers to "a conception of dialectics whose **mechanism** is not logical (as in Hegel), but **analog** and **paradigmatic** terms (as in Plato)" (2010, p. 32), whose terms are "not suppressed or constituted in unity, but which remain in a still coexistence and loaded with tensions" (2010, p. 32). This "dialectic in a state of tension" originates with Aristotle[12] and, according to Benjamin, is "able to relate an instant of the past with the present" in the abrupt immobilization of thought (2010, p. 33).

Memory and sign

To address the symbolic issue linked to the image, Giorgio Agamben introduces the concept of **emptying the original mythical sense** over time and the fact that "the observer no longer believes in the magical-religious force of images, even so, he keeps them suspended between the effective icon and the purely conceptual sign"(2010, p. 36), between myth and reason. Points to the centrality of the images between two opposite poles of the human being, not as a midpoint, but as something immobile for a passing being, something like the "ghost" of Domenico, the operation of the *Atlas Mnemosyne* of Warburg or even viola videos.

The atlas, unlike historical memory, resembles a "depolarization and repolarization station" (Agamben, 2010, p. 37) – 'disconnected dinamograms' for Warburg – similar to the process of giving life to images of the past that seemed forgotten, but that actually survived suspended and became visible during the state of drowsiness and then to wake up. This dynamic between image and sign, called 'pendulum movement' deals with the **persistence of the missing image** through the contents.

Agamben then resumes the central theme of Nymphs, unravelling its attributes giving voice to seminal writings on the subject, among them the treaty of Paracelsus *De ninphis, silphis, pygmies et salamandris et caeteris spiritibus,* linking each of these beings to the four elements, namely (following the order of the title): water, air, earth and fire. Among them, only the nymph presents itself with human appearance, but like the others, has no soul and, consequently, about these creatures it can be said that they are neither men nor animals nor properly spirits. Paracelsus summarizes the compassion that nourishes for them seeking to define them as "human beings who undoubtedly die like animals, walk like spirits and eat and drink like men" (2010, p. 41). He also describes the factors of similarity to humans, both in character and in organization and way of life, making a point of pointing out that they "make use of reason and govern their communities with justice and prudence" (2010, p. 42).

A striking distinction from nymphs to the other elementary creatures lies in the fact that "they can receive a soul if they sexually join one man and engender a son with him" (Agamben, 2010, p. 42) tradition that leads to another oldest, about the indissoluble connection of them with the sign of Venus and of the love. However, the responsible for associating nymph with love was Giovanni Boccaccio, Italian poet and literary critic, when he made these beings the central figure of his proses and loving poetry and, even more, when he composed *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341). It can be said that Boccaccio is a precursor to renaissance humanism when it introduces the modern problem of the relationship between life and poetry. On the other hand, Boccaccio also opposed women to the Muses in the famous phrase "It is true that they are all women, but do not pee" (2010, p. 47), defining the nymph as

> [...] the poetic dimension in which the images would coincide with real women, the 'Florentine nymph' is in the process of dividing between its polarities, on the side too lively and lively, without the poet reaching and conferring on her a unitary life. (Agamben, 2010, p.47)

However, the **imagination** persists, the "defining principle of the human species" (Agamben, 2010, p. 49) discovered by medieval philosophy, which is positioned on the "boundary between the body and the intangible, the individual and the common, sensation and thought" (2010, p. 49), while modern literature is born from the division of this medieval *imago,* breaking with the conjunction ensured by loving poetry, between the sensitive and rational world (Same). Warburg, in the construction of the atlas, uses the images of western humanity, when the

nymph "assumes the ambiguous heritage of the image, but moves it to a historical and collective plan" (2010, p. 50). There is point his ideas coincide with the Benjaminian principle that there is life in what is history and, although we usually attribute life only to the biological body, nymph "is a life purely historical" (2010, p. 51). Aligning such concepts, Agamben writes:

> The history of humankind is always the story of ghosts and images, because it is in the imagination that the fracture between the individual and the impersonal happens, the multiple and the only, the sensitive and the intelligible and, at the same time, the task of its dialectic recomposition. (2010, p. 53).

Endnotes

[1] The chosen text, now transformed into a review, was presented in Aug. 2019 within the activity Regular Seminars of the Museum / Heritage Group, FAUUSP.

[2] *Nymphs* was first published in 2007 – *Ninfe,* in Italian, original language by Giorgio Agamben – and therefore three years before the version pointed out here in Spanish. All the quotes have free translation of the author. Likewise, it is the responsibility of the author to use bold for some words in the course of the paragraphs, whose purpose was to alert to significant terms in the analysis process.

[3] Under the title *Profanações (Profanities)* (2004), Giorgio Agamben gathered in a book, by Editora Boitempo, topics such as Magic and Happiness, Parody, Desire, The Special Being, The Author as Gesture.

[4] "Hesiod is the first of the Greek poets to present a personal account of his initiation into the world and the art of the Muses" (Krausz, 2007, p. 95).

[5] In the chapter Initiation of the book *The Muses,* Luís S. Krausz clarifies that for Hesiod – a pastor who lived on Mount Hercules and there, in a direct encounter with the Muses, would have become a poet, singing things from the present, past and the future – the Ninfas are confused with the Muses and both are daughters of Zeus. This belief is corroborated by different Greek prophets and poets, and the case of *the Odyssey* in which at different moments offers are made to the naiade Ninfas, like that of Ulysses in a cave by the port of Forcis or that of Eumeu on an altar in Ithaca (Same, p. 93-109).

[6] Bill Viola says that the series of passions *originates* from the studies carried out on pieces of medieval painting and the perception of the actor's non-explicit gestures, but that they certainly reveal themselves to that most attentive fruidor. It is precisely in search of this moment that the artist reconstitutes the scenes of the works, using current actors, in very slow movements and *slow motion* footage, which require longer observation time and force the look to stop and, therefore, perceive new intermediate gestures – which are revealed in the process – before viewing the final scene.

[7] The *Atlas Mnemosyne,* exhibited at the entrance to the Warburg Institute Library was only published after death, c. 1932. These archives were known to support studies by leading researchers: E. Gombrich (directed the Institute in 1952 and published Warburg's biography); I. Panofsky (giving fundamentals to his book *Perspective as a symbolic way);* E. Cassirrer (same for *The philosophy of symbolic forms).*

[8] Yet, on the removal of the aura by the technical reproduction, Benjamin says "for the first time in universal history, technical reproducibility, in a ritual, emancipates the work of art of its parasitaria existence" (1989, p.27).

[9] On the effect of the reproducibility of objects and the masses, Walter Benjamin writes: "The orientation of the reality and the mass and of stash to the reality and is a process of unlimited reach for both the thinking and for contemplation" (1989, p.25).

[10] When Henry Darger, illustrator in Chicago, died, Nathan Lerner – a photographer and *New* York designer, owner of the house where Darger had lived for forty years – came across a heap of objects of all kinds among which he found a true legacy containing fifteen manually bound volumes, almost thirty thousand pages, on the history of seven nymphs: *In the Realms of the Unreal.* (Agamben, 2010, p.21)

[11] By the Dictionary of Philosophy, Husserl's Phenomenology, reduction is one of the central procedures of the phenomenological method, meaning that attention should be focused on the same things and not on theories. The *eidetic reduction* is the next step in this procedure, causing essences to be seen and not concrete objects. Finally, *transcendental reduction* occurs when consciousness encompasses essences and objects considering them as phenomena.

[12] In *Analytical Seconds,* Aristotle compares the stop of the thought in which the universal – generated analogously and not by inductive procedure – is produced by an inductive procedure – to the reconstitution of the initial composition of an army on the run that has disorganized after the sudden stop of one of its members, then one more and so on. (Agamben, 2010, p. 32)

Urban art in university museums of contemporary art in Latin America

Fabiane Schafranski Carneiro

Introduction

The contemporary condition - acceleration, ephemerality, fluidity and instability - has been accompanied by urban and cultural transformations. In this context, city and culture are integrated into the logic of globalization and pressured by the logic of production and capital, at the same time that local and identity manifestations are reelaborated and the sphere of the museum undergoes significant changes in an attempt to answer the questions present in the field of art and outside it. In the midst of this situation, reflection on the challenges of an approximation of urban art - public - to the museological space, understood as contradictory and unlikely because of the established borders, is important.

In recent decades, the city and urban ways of life have been the subject of discussion and have been gaining importance in different fields of science, politics and art. As a consequence, interest in urban art - always attentive to urban, architectural and social problems that afflict the inhabitants of cities - tem has been revived and makes it an important segment of contemporary art. The art and city relationship that it operates is explored in actions and interventions located especially in public spaces, but recently also in an artistic production that took the city as an object and moved to the museum space. Ignacio Szmulewicz (2012) ratifies this movement by stating that public art - urban - advanced towards the museum, with the display of records of its processes. The author also discusses the transformation of the museum by opening up to subversive and avant-garde activities, such as less orthodox artistic forms. E suggests that dualities, external and internal, be discussed. In this sense, architect and researcher David Sperling (2005) considers that, although the museum seeks to open itself for exhibition of artistic practices of contemporaneity, it seeks to remain as a privileged space for the legitimation of art and intermediation of it with the audience, even the one that confronts him. In relation to this debate, art critic and philosopher Arthur Danto (2006) understands the museum as a field available for constant reorganizations, but points out that for him to engage with contemporary art he would have to give up much of the structure and theory that the Define.

According to the statutes of the International Council of Museums - ICOM - 2007:

> Um museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, preserva, pesquisa, transmite e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para a educação, o estudo e o deleite. (ICOM, 2019)

Esta definição tem sido debatida pois, segundo o próprio conselho, parece não refletir os desafios e as múltiplas visões e responsabilidades que recaem sobre o museu após os ajustes e transformações por que passaram seus propósitos, políticas e práticas nas últimas décadas (ICOM, 2019). Em setembro deste ano, em debate na Assembleia Geral Extraordinária da Conferência do ICOM em Kyoto, seus membros decidiram adiar a votação da nova definição de museu, que estava prevista para este encontro.

In this context of change, the study on university museums - in particular art museums - and the production it welcomes, may be of paramount importance by the emphasis given to research activities and their potential to generate knowledge. Adriana Mortara Almeida (2001) indicates that among the hundred Brazilian university museums, less than two dozen are art and approximately a quarter of these are dedicated to contemporary art. Points out that these, unlike biological science museums, usually do not have their collections generated by research within universities but by donations. But that ideally at the university, a museum of contemporary art could be an important hub for discussion of the art paths of the present and the recent past – and, therefore, encompass the various currents of this art - autonomously to the external pressures of the market and art criticism, even if it could suffer internal pressures. These museums have in research their great ballast, in addition to maintaining teaching and extension activities (courses, exhibitions, cultural and educational activities) and to present the possibility of covering and reaching diverse audiences - from the specialist, to the university, to the school and spontaneous. Without forgetting the difficulties these public institutions have experienced, from the lack of financial resources to that of an effective cultural policy, the university art museum would be able to establish an important dialogue between universities, society and the city.

Another important issue, pointed out by Motta (2009) to be taken on Brazilian public museums that use the nomenclature Museum of Contemporary Art - Mac, it is that they could not follow other urban condition. She argues that they would be able to take advantage of their insertion in urban fabric in search of effective communication with a large and double public. Freire (1997) reaffirms the urban condition of the Museum and his participation in urban culture, through its inscription in the city landscape.

The museum, therefore, in the midst of its accommodations opens cracks that may allow a real approximation to urban

art on a double road, both of the city to the museum and the museum to the city, as you defend Ulpian Meneses when discussing museums and cities (Santos; Kessel; Guimaraens, 2004). The questions and attitudes that urban art ever has presented, may be able to disarm and challenge the accommodation of consecrated habits. A careful approach of this art with the museum can generate transformations in power relations and declineral the restraint and support of the borders of the traditions. This situation in Latin America wins another complexity, being extremely important for the discussion and valorization of Latin American contemporary culture and for the bet on reflections and collaborations that may aid in the transformations built daily. From these notes, it is essential to analyze institutions and practices that encompass urban contemporary art. As well as, the reflections on the artistic production that approaches the museum, the transformations to which it is subject and that provokes in this. This to foster new forms of relationship between them.

Inside and outside the white cube[1]

The reflection on the structure and theory that define the traditional museum is made assertively by O'Doherty (2002) who, in addition to art critic, is an artist. It indicates the museum's tendency to "white cube", understood as a space of a strict and almost religious nature, which provokes the human condition of those who enter it and accepts its principles. A magazine with passage to the timeless, where the outside world - the city and its rumors - should not enter, but it must exist to legitimize it. An enclosure without shadows, white, clean and artificial, dedicated to the technology of aesthetics. Where it is transformed into a kind of social elitism, exclusive space, social, financial and intellectual presumption. A space where the work of art is individualized and stands out as something in itself, such as product or jewelry. The white cube preserved the viability of art, but made it difficult, almost incomprehensible to the uninitiated.

In this rigid and supposedly immutable space, eyes and minds are welcome, while the bodies are not. According to the author, in this artificial eternity, what remains of the visitor is the Eye and the Spectator. The first represents the devoid ability of the body linked to the formal visual means, while the second without action, at first, begins to face the incursion of the real space with three-dimensionality. Subsequently the process suppresses the Eye, in favor of the mind, and the Spectator, through his identification with the artist's body and representation in this body of the vicissitudes of art and process. Despite these changes, O'Doherty (2002) states that the condition of the white cube is still reinforced by elements such as the photo of the exhibition, aseptic, without people, where the Eye is the only inhabitant.

According to Brian O'Doherty (2002), the white cube is the only major convention by which art is disseminated. What keeps him unwavering would be the lack of alternatives that, in his understanding, cannot come from this enclosure. The alternatives have failed, but some of their intuitions and lessons remain, although there is a constant interest in sufiting them or attenuating their content by assimilation. The author says it is essential that every artist knows the content of this context and what he causes in his work.

Ignacio Szmulewicz (2012) also reflects on the insertion of art in the museum, especially contemporary art related to urban art. It proposes the establishment of a relationship between art and city that allows the deepening of both urban actions and interventions located in the public space, such as the artistic production that took the city as a theme, but that does not have its distribution and reception necessarily made only in the public sphere. It recalls that although public art is often placed in an exclusionary way in relation to the museum, its development led to a constant coming and going with it, mainly from photography as document, testimony or record of the action carried out by it.

In the meantime, Ignacio Szmulewicz (2012) states that the site-specific[2] became crucial to the issue of space and the awareness of the white cube, from the emphasis on perception, the journey and experience with the work. Regarding perception, the questioning of the visitor's role, such as the one who perceives passively, ocularly and distanced the object of contemplation, was radically modified. In addition, site-specific attention to context implies a more accurate reading, interpretation and analysis of the public than that centered on the mere visual apparatus. Other debates were conducted, such as the criticism of the commodification of the work of art and the valorization of the work process. Thus, all activities that complemented the organization and creation of the work - records, documents, annotations and plans related to context or location – became essential, and works of art were also considered. The author states that, currently, the specificity of the place on the site-specific is also associated with the social, political and identity characteristics that define the workplace. Alert to the fact that your current production, in the hands of economic or state interests, can incur the artist as an expert in giving meaning to the contemporary city and building experiences, tending to the spectacular and loss of the reflective and subversive potential of art.

Finally, Ignacio Szmulewicz (2012) argues that public art should take aware of the current complexities that regulate artistic circuits, overcome their anti-institutional condition and allow to receive services contributions located in museurance. It maintains that this art should be able

to articulate displacement operations with positioning operations, that is, actions that make public art a relevant work in the artistic scene. This can lead to a proposition of curatorial lines, better links with communities to intervene and organize collective work logics.

The objects of study

The study of urban art exhibitions in latin american contemporary art university museums is important for understanding how this art has been exhibited in these places and what practices are used by institutions and artists. These questions will later be able to base new processes and curatorial practices, appropriate to art on the agenda. This research is in its preliminary stage, initiating the mapping of the proposed object. This was done from reading books, theses, articles, catalogs and searching websites. Based on this initial mapping, four exhibitions were elected in three distinct museum spaces and with various curatorial proposals.

The first object of study is Housing in Amplitude, collaborative exhibition by Chilean artist Sebastián Preece and German Olaf Holzapfel, which took place at the Museo de Arte Contemporáneo da Facultad de Artes Universidad de Chile - MAC Parque Forestal - in Santiago de Chile , from March 28 to June 15, 2014. This year, the museum's programming, called Art, territorio y paisaje was oriented to site-specific works, works in process[3] and workshops (MAC, 2019) that sought new forms of interaction between visitor and museum.

The exhibition in question, the result of a residence held in 2013 and 2014 on the outskirts of Aysén in the southern end of Chile, proposed a reflection on human habiting, the way a space, a house or refuge is determined. Housing in Amplitude occupied a museum room and consisted of buildings, collected objects, installations and records, such as documentation and recording of videos to account for the creation process, as well as the original context of these works. In addition to the exhibition, catalog and website were released. These, trilingual (Spanish, German and English), contain texts, archives, photos of the residence process and exhibition. The site also has process videos.

The research made by artists, from habitable structures, tools and elements of Patagonia, resulted in the construction of temporary site-specific exhibits, which can be mounted and disassembled. These were reorganized in the Museum by Sebastián preece. It was gates, fences, the structure of a typical house of the region, as well as videos that showed the work done in local saws and reports of a resident on the sterile territory tensions in political, cultural and linguistic terms. The exhibition resulted from particular interests of artists who, in dialogue, accommodated their visions for the joint construction.

The assembly of the exposure, according to Sebastián preece (Holzapfel; Preece, 2014) did not follow plans about what would be installed in the display space. It has been a process, a discovery from this new place, a work of deconstruction and construction where the transformation of dynamics and changes in perspective created other time and space relationships. For him, interested in the life cycle of the architectural space and its influence on the individual who inhabits it, the visitor also experiences this course from the interaction with the pieces, the exploration of space and interpretation of the traits and memory present in the Material.

The structures brought and organized in proximity to each other and in contiguity with muse space, almost parasitic, proposed a coping and a possibility of comparison between these different constructive and cultural systems. The juxtaposition of the precariousness of its materiality to the abolished and neoclassical monumentality of the Mac, has transformed the space of the museum in a contact area between the outside and the interior and allowed the humanization of the architecture. The proposed lighting accentuated the presence of structures, through the shadows designed on white walls. The shadows, structures and patterns arranged on the cold materials of the Mac, they took them from their aurous condition, disturbing them. Also, the remnantable and remarkable structures allowed the approach with the dynamics of contemporary life, in its nomadic donkey.

The second exhibition under study, Use and Abuse of Chilean artist Patrick Steeger, took place in the same period and museum mentioned above. Brought together artist experiences based on the observation of industrial processes of wood and its post-production in workshop work, project in collaboration with Celulosa Arauco. In these experiments, Steeger worked the material up to the limit of its possibilities and proposed installations on several scales, as well as new forms and uses of wood, through different ways of handling it and through the application of various systems Constructive.

The exhibition occupied distinct spaces from the museum - the central hall and five rooms. It was in works in different formats: frames, mocking, objects, sculptures, large facilities and records in photo and video. These treated the research process, creation, construction and its relationship with the exposed works, such as the Trapananda project, in the Ayesé region, where the artist made a crossing with the built-in part. The records revealed, in addition to the process, elements of the site, its history and established a dialogue between the time - and past - and the space - exterior and interior of the museum. During the exhibition assembly, the artist held a three-week workshop with university students of architecture

and industrial design, from the University of Valparaiso, to build, within the museum, the "HV1 Experiment". The work explored the structural possibilities in relation to weight and expanded the perceptual experience of the visitor when he entered the structure and experienced the immersion and oscillation of this.

The title Uso y Abuso sought to discuss the use and abuse of places, materials and collaboration agents in their projects - the museum, the company, the students, the public space, the visitor. And also explore various concepts of spatiality and habitability, which suggested other ways of seeing and perceiving objects. The exhibition, present in several spaces of the museum, allowed different moments in relation to work. In the central hall were large-scale works, which invited the spectator to walk through them. There was also a work in process, a series of miniature frames arranged on the floor as the plan of a city and boxes with pieces, who allowed the visitor to continue the construction of the installation. In the background, a charred tower monitored the installation from the time, discussing the social and territorial control devices. Together with the white wall, was a suspended wood sculpture, with slender, continuous and spiral lines. The proposed lighting created a chain between the shadows of the sculpture projected on the walls and itself. During the assembly of the exhibition this piece was installed in the public square in front of the museum and the photographic record of this situation was exposed in a room. In this there was a photographic archive of technical and material research carried out for the construction of the works exposed, many of them in public space, in order to recover the reflective process. Although the photographs refer to the space, The exhibition did not make use of this and the square in front of the museum was used only during the event already quoted. Full of banks, paths and arborization, frequented by people who pass, remain in the banks or accommodate on their lawns, has a statue of the Colombian artist Fernando Botero. The square and palace of Fine Arts, whose west wing is occupied by MAC Forestal Park, are situated on a block without fences, widely accessible and connected to the surroundings, where the staircase of the neoclassical building is the only element that separates the public space from the access to the museum.

Use and Abuse was a process project, which highlighted the diversity of forms and practices and the problem of light capture, horizontality and verticality configurations, geometric patterns, structural boundaries, space inversion, change of scale, habitability, object relations with landscape and spatial perceptions and trials. Proposals related to body, memory and experience. The MAC has prepared an educational material, which dealt with both issues related to artistic language present in the exhibition – site-specific, installation, space – and other procedures, such as work in process and workshops; as well as the transformations of sculpture from modern to contemporary, relating it with other artists and simultaneous exhibitions of works of the MAC Collection. Uso y Abuso participated in a museum program called Diálogos through la ventana[4] – Diored guided tours. The material provided other layers of approach to the exhibition.

The third object of study is Los Carpinteros, the first individual exhibition of the Cuban Collective in Mexico, which occurred from 17 March to 4 September 2016, at the Museum Universitario Contemporaneo Art - Muca, from the Autonomous National University, Mexico - Unam, in Mexico City. It was organized and produced by the Museo de Contemporaneo de Monterrey - Marco, where it was initially displayed. The exhibition occupied three museum rooms and the external courtyard and featured objects, sculptures, watercolors, videos and facilities. He covered work from 2006 onwards, but revealed the trajectory of Marco Castillo and Dagoberto Rodríguez, which, from everyday materiality, intervene in the accounts of power regimes. With humor, symbology and technical sophistication evoke social problems inherent to Latin American contexts. Gulzalo Ortega's curator, sought balancing large-scale facilities with other aspects of practice, such as actions in public spaces and watercolors.

The scratched work and CRA-Y2 cathedral occupied the external courtyard. This is close to the avenue, to the bus stop and the square that serves entrance to the cultural center of the university city, where the Muac is inserted. Despite the patio being able to be seen from these places, is not accessed by the public space, but by the interior of the museum. A translucent body and a empty - between the patio, the avenue and the square - are the elements of physical separation between the first and the others. The exhibition did not propose any work in the immense dry square, which features a water mirror, a sculpture by Mexican artist Rufino Tamayo and with benches on two of his faces.

Another exposed work was tomatoes, a great installation that occupied one of the expositive rooms and took part of the white wall of the entrance and its glass and metal door, as well as the adjacent wall, with reddish beds of tomatoes thrown by artists. Hyper-realistic sculptures of tomatoes in porcelain on the wall complemented the work. In this space it still stoods for a light of a write, with a huge format of the star with stabs. The circular construction made mention of power devices, such as panoptics, and established a relationship between knowledge and power. When walking through the structure, the visitor was immersed in another temporality and spatiality. The works of Los Carpinteros tend to architecture. They have

several works on an architectural scale, already exhibited in external areas of museums. (Los Carpinteros, [2017])

Another exhibitive room, wide, with white walls and ceiling, diffuse light and gray floors, with watercolors, a gold-plated brass-and-plastic sculpture and the watercolor, in various dimensions, were framed in light wood and arranged in two of the walls. His subtitles were arranged in group of three or four next to the set of works. The watercolors, according to the carpenteros, are essential for collaborative character and dialogue of them prior to the production of a project, while they are works. On another wall was the work Oro en La Pared, highlighted with a light flash. Finally, two hundred suits, with a porrified star, in the center, hung a metal bar of seventeen meters in length. In star format also, Movement of National Liberation, Metal and Plastic Objects Gas Barbecue gas. Another room, with walls painted black, had only the light emitted by the works, which made it an immersive environment. Candela occupied much of the room, consisting of silhouettes of flames illuminated by red LED lights. At another end of the room was Faro tombated, a lighthouse installed on the ground, whose light rotated and projected the shadows of its structure on the floor and ceiling. Finally, a video, Conga irreversible, Documented an action on a public road of La Habana during the 2012 biennial.

A bilingual catalogue (Spanish and English), of sixty-four pages, has texts and a conversation with the collective about his works, poetics and dynamics of work. The publication, available digitally and free of charge, brings photos, authored by the artists, of most of the works exhibited. All emphasize the work itself, without the presence of public, with the exception of the work Conga irreversible. The Museum of the Museum (Muac, 2019) reports on the exhibition through texts and photos of works without people. In counterpoint, the video published in the Muac channel on YouTube deals with details of the works and also of the immersible facilities and spaces, but these from the girl's eye who interacts with the works.

The fourth and last study in the study is "Chaos", installation of the Brazilian artist Eduardo Srur exhibited at the Contemporary Art Museum of the University of São Paulo (Mac / USP) of 20 August on 10 December 2018. The work in question consisted of two blocks composed of the accumulation of four thousand colorful plastic toy strollers with four meters high and six feet and forty inches in length, which created a narrow passage between them. It was exposed in the ample space of entry of the Mac, with high leg and monumental columns.

Issues such as the lack of urban mobility of the city and the public transport policy that privileges the automobile, pointed out by the work, were reinforced by the noise and continuous congestion of the avenue. Although critical, the piece was playful and contemplative because of the colorful carts. This is a feature of Srur's works, that seeks the balance between criticism, reflection and good humor and ludicity in urban interventions that it does in public spaces in order to deal with environmental and everyday issues in metropolises.

The artist said (EDUARDO, 2019) that "Chaos" "invited the public to enter a corridor of passage from the city to art and art to the city". Although installed in a transition space between the inside and outside the building, its relationship with the public space was small. The building at this point is retreated and is above the avenue, being little visible from it. The gradil surrounding the museum, Even if a visually permeate, it also acts as a physical separation element between Museum and City. So, the passage through the corridor created by the work was evidenced for those who arrived at the Museum of Car and for those who went out of the building.

After the exposure period the installation was reconfigured on a large carpet of trolleys on the floor. On December 11, 2018, the work was activated by removing the pieces by visitors. Over the course of a day, the carts were being removed, changing the configuration of the work to each new cart that was taken. This action, recorded in a video from the top of the façade of the museum entrance, captured the intense interaction of people with the work. The daily life was present, especially by the late afternoon sun that invaded space. Even if not installed in the public space, the visitation was not restricted to the public already accustomed to the museum Due to wide spread in reports on TV, press and websites, many people who did not know the museum came to activate the work and ended up knowing the museum. Part of the carts that made up the work "Caos" were donated to children living in the Favela da Onça Occupation, in the region of Vila Brasilândia, north of the city of São Paulo, in a proposal to further reach the activation of the work.

As for the records of the exposure, museum and artist made different records. The Mac-USP website brings photo that emphasizes the work itself, without public and with little information about the space where it is inserted. While the folder, elaborated by the museum, brings photos of details of the work and a partial of this in relation to a woman who observes it. The Srur's website presents video and records always with the presence of many people, among adults and children. The artist, which has a broad repercussion and visibility for their actions, exposes the medium and communicational potential of urban art while revealing an ambiguous situation of the contact of culture, hegemonic power, media and consumption with this originally marginal and subversive language.

Conclusion

This article aims to collaborate with the understanding of the insertion of contemporary art, especially urban art in university museums of Latin American contemporary art, and aid in the discussion and creation of new funds in the study. The four exposures under study proposed, each manner, different strategies for their content not to be mitigated by the apteptically and timeless trend of the museum space. Be by the context and themes brought by them - urban, identity, latinomer, architectural -, by emphasis on perception, path and experience with work – habitability by summoning the visitor to an active, bodily and close posture – or by valuing the process of the work as opposed to the autonomous work, in most examples. The diversity of proposed formats - models, objects, constructions, large installations and records in photo and video - points to the many possibilities of urban art, and the facilities are very important in the relationship with the public. The way in the case of disposing the parts, the relationship with the architecture and the place where they were exposed was also crucial to amenion to sublimation to the museum building and humanizes it. Thus, works arranged in relation to others; in the clash with the building; as interference on the white wall through shadows, lights or action of artists; exposed in places of passage or external and close to the daily life - Shy situation situation than it could be proposed in external and public spaces of the museum itself or close to him - showed effective in avoiding timeless. However, most photographic records of the work still reinforces the condition exposed by O'Doherty (2002). The presence of people and the use of video records aim of this situation and can potentiate further relations with the university community. In that intimate, collaborative works have important to promote new links with the university, such as to enable partnerships with other institutions or external financing. The little interaction of this art with the collections alert to the need for new connections and for the low representation of urban art in the collections of the museums. The present research brings discussions to new strategies of insertion of contemporary art, especially urban art, in public. Reflects on the potential for knowledge and practice in the art and city relationship; the ability to transform collaborative and critical actions; the important role of university as a place of exchanges, creation and renewal of strategies of representation; and, finally, on the construction of comprehensive and democratic horizons.

Endnotes

[1] According to O'Doherty, the white cube is not only a physical space, but also a historical construct and, moreover, ideological, which is not separable of the works of art shown in it. He emphasizes the formal qualities of the pieces, but precisely because it tries to get out, also dominates the works.

[2] The site-specific considers an artistic operation more than a movement or a trend, since some of the artists have been related to other movements (such as performance, minimal and Land Art), without fitting out in any of them. Especific, the site specific. It is designed to be a perspective of work, an approach to the analysis and the relationship between work and location, in some cases, and, in others, the work as emergency from the place. (Szmulewicz, 2012)

[3] It is understood as the work that is generated in a period in which the public is a witness. The relevant thing is to value more the constructive process of work than the final product.

[4] Through guided visits carried out video conferencing and streaming web, the project potentials decentralization when facilitating access and interaction between students of various regions and the museum. Also, is a fundamental contribution to the development of educational material dischargeable by teachers and students to complement the national curriculum of art education.

The Utopian Body and the performative program in urban environment

Luanna Jimenes [1]

However, I believe that there are – and in every society – utopias that have a precise and real place, a place that we can place on the map; utopias that have a certain time, a time that we can set and measure according to the calendar of every day.
Michel Foucault (2013, p.19)

Introduction

In a radio conference delivered in December 1966, M. Foucault declares that in all societies there are the utopians of the body, the demarcated and measuring places to live a misunderstanding, idealized, very close to the perfect or even decrepit, a body that hardly coincides with himself. The utopic body appears and disappears, is inhabitant of a place "outside all places" (2013, p.8).

According to the examples mentioned by the author, the utopian body arises from the breastfeeding before the fantastic, the fairy or superhero country, where it is able to fly through the immense buildings; or the body slaughtered in the cemetery, petrified and eternized on the tombstone. The utopians narrate, through images, places that do not exist for a incorporeal body. By the speech of the images we can recognize new demarcations for the body, other spaces and temporalities.

To reflect experience in the daily life of contemporary culture and create ways to reinstall the human scale in the city, upgrade their body nature in the middle of agricultural structures, a set of practices is required.

With the article, it is intended to create dialogues between the utopian and height of the M. Foucault heterotopy and the art of performance, the happinging [2], and the performative programs such as derivatives and debulations. Checking such notions in case studies, describe its heterotopies, that is, noting that the performance of the performance of the "performing spaces, utopias situated, these actual places out of all places" (2013, p.20). Or the way by which the performance is disruptly unexpected, unpublished notions of territory in the current context of the watched cities.

The quoted performances operate in the key of the sociability device in which the artists adhere to the "material, social, political and historical context for the articulation of their performative initiatives" (FABIO, 2011, p.5). The activation of territory and identity relations, "mapping, negotiation and reinvention through the" body "experience (", 2013, p.5).

In drifter

The material and symbolic structure of cities are in their entirety dynamic connections with behavior experiences. For the architect Paola Jacques Berenstein [3], It happens in the present a kind of apathy or impoverishment of the experience in the city:

> "The reduction of urban action, that is, the impoverishment of urban experience through the show leads to a loss of the body, the urban spaces become simple scenarios, without body, designed spaces. The new contemporary public spaces, increasingly privatized or not appropriate, lead us to rethink the relations between urban and body between the urban body and the body of the citizen." (2008).

The criticism articulated by the situations [4] It remains relevant in the current global city. By staying for a few periods of time in a large square of people in São Paulo without anything to do, just note, the note can not be so absent. Or even in the course of collective transport, place configured as "an extraordinary amalgam of relations because it is something we go through, it is also something that takes us from one point to another, and, finally, is also something that goes through us" (Berenstein, 2003, p.53), we can see if it instituses in the middle of the crowds, a kind of passivity.

Deambular observing the surrounding immediately triggers a dissonance as opposed to the accelerated flow of the city. With the derivers "we must build new ambiations that are both the product and instrument of new behaviors" (Berenstein, 2003, p.53). The minor Paulo Nazareth[5] It has been hiking with continental dimensions, testing in the programs and performances in different countries and contexts. In a pedestrian region region in New Delhi in 2006, Paul sat on a taper on the edge of a staircase displaying a paper with the following message: I pay One Ruppe for Someone Guess Wherehere I am from. In the photographic records made available by the artist, Veicos Paul surrounded by tens of visits internally ingested. (Figures 1 e 2)

For a quick plane seen from above can be predicted the accelerated disorder caused by the gesture, as accurate as simple, suggesting complex relations of alterity and territory. Despite the tumult around it, Paul keeps sitting, only advene negatively to attempts launched, in a attitude of minimum gesture with great effects, "the silent gesture and measured, triggering by itself the transformation of sense of a situation" (Galard, 1997, p.51).

The One Ruppe for My Country action is approaching the notion of heterotop when the artist sets around a spirit-s-

pace "absolutely different" (Foucault, 2013, p.19)[6], Notably private and without comparative. The action arrives at the local order limit when policing is triggered to avoid greater uncontrolled. The passageway interrupted in its daily life was invited to update his knowledge by looking at the artist placed as a problem of global geopolitics.

The atmosphere is of complete indefinition for the two sides. Paulo Nazareth, always sitting cross-legged in an appearing to appearance is not to express a contradiction by the risk that is rejected that the provocation. We can notice its body in the registration made available by the artist, it is a "practice of body creation that can only happen in the direct confrontation with the world" (Fabio, 2011, p.10). In the duration of the program and place where it has been installed, between the body of the artist and the passeers, it is left different notions of space and duration.

A utopia for the body

Foucault prepares us for a science that relates body and space. In the utopias of the body a speech is narrated by the images, we are displaced to places and situations in which we can exist inert to the finitude of the body, "to bear the condemnation are born utopias" (2013, p. 8).

Faced with the giant or the claudican, the superheroes of the cinema to religious narratives; especially in the present, we are all timed by the images: the imaginational holding for an incorporeal body appears in contemporary culture captured by the total screen[7].

There are no simulations for the incorporeal in spectacular spaces of exhaustion simulation. The incorporated body by Foucault, "rapid, colossal in its power, infinite in its duration" (2013, p. 8) may be in the reduced reduced to the mere image.

Following the examples mentioned by the author, the oldest Western myth of the soul that gives us immaterial and eternal existence; to tattoo and the clothing, which "make the body a fragment of imaginary space that will communicate ..." with the universe of the other "(Foucault, 2013, p.12); if we observe the passing from the public road from a global city such as São Paulo, it seems to be necessary to see other precepts to repair the issue of the absence and remarkable apathy.

For Jean Baudillard, the exhaustive circulation images on the total screen of the digital network are obsceneous, in the sense that nothing hide, are seductive and unfailed, made of "exchanged signs according to the logic of the merchandise" (APUD Fabbrini, 2016, p.245). Fascinated by the images "sweetered" (Ibidem, p. 245), we are anticipated by models that replace the experience of life lived.

> Today the abstraction is no longer the map of the double, the mirror or the concept. Simulation is no longer the simulation of a territory, a reference, a substance. It is the generation by models of a real without origin without reality: hyperreal. (1991, p. 8)

The imaginary placed by the body or the utopia of a body that "would be beautiful, clear, transparent, bright," (always) transfigured "(Foucault, 1994, p.8), is captured by the exhaustive interaction with the images widely widespread by the total screen. We are fascinated by images that replace the experience.

Faced with the virtual devices with which I live in the century. XXI, we see compress the experience of duration and distances. This phenomenon was preceded by the inertia before the successive landscapes framed by the car window at high-speed motorways. We lose the connection to the territory and its extent since we cross major distances comfortably staying within the car or airplane.

Weaving heterotopias

In the current context, in which the senses of the body are captured by hyper real retireable images, comprises the mood of the heterotopy transmitted by Foucault. For it, no doubt there are no companies without heterotopia, is "a constant acquisage in the whole group" (Foucault, 2013, p.8). We can even "classify societies, for example, according to the heterotopies that they prefer, according to the heterotopias that they constitute" (Foucault, 2013, p.21). The examples mentioned by the author to reflect the heterotopa spaces: the garden, the colony of holiday, the colleges of boys, the cemetery, the theater ... I enable us to reflect the places of heterotopy in the current urban context of the global city.

The artist and researcher Carioca Eleonora Fabio [8] It experienced in different capital capacities for a world. A catalog with the documentation of the experience was published with support of the Actions Museums Auú Cultural in 2015, with images, annotations and critical texts. Eleonorazo through its performance technician "comes to a half and ... Member) ... it is accelerated circulations, intensities, deflaming meetings, reconfigurations, conversations, makes things happen" (2013, p. 5).

In shades, with a few materials but well-formulated, but an informative acts acts aesthetic-political process, inserting everyday objects in apparently meaningless tasks..

In Carioca action # 7: Jugarie, Eleonora remains in front of the metary station of the subway transferring from a pitcher to another, one of clay and another silver, a portion of water to evaporate. "More than four hours have been made to make 300 ml of water disappear" (2015, p. 41). In his diary she describes the interaction with a passing that approach to understanding what it comes to. The action repeated in fortress, entitled Fortalezen action # 5.

Eleonora describes in his diary the cultural difference and the temperaments in public living in the different capitals, the senses and associations raised by the same action in the two contexts.

In Rio de Janeiro, the artist at the door of the subway station occupied with the task that, for a passing had no sense, in fortress the gesture had all the meaning and deserved to be accompanied. In Fortaleza a group of people propose to help her in a kind of collectively quickly assimilated work.

> "Eleonora, through his performance - which invoke and activate time scheduled of chronometric circuits, almost so much vibratory times and that drag them into an other state, a little therein of the sync. There, in a time limit and in a state of existence outside the axles, it acts and acting. "(Lepecki, 2015, p.332).

The experience of the duration in the task with the jars may be close to what Foucault called dry times. In contrast to the accelerated city in continuous market productivity, an apparent work in use withdraws duration to check, it causes the unforeseen.

Since the debutation sidea dignity, in opposition to the growing acceleration of the city, is a strategy for new way to dwell. Move slower does not mean to define a timer expert as being slowly, and relative and subjective, "means another form of seizure and perception of urban space, which goes beyond the representative merely visual" (Jacques, 2008); something opposition to the passive body for the speed over.

For Renato Cohen, the performance is a border art "on its continuous rupture movement [...] playing the limits between life and art." (2013, p.38). According to him, the performance is linked to a major increase, Live Art, live art and also alive art, which consists of "a way of facing art" (2013, p.38), in redeem of its ritual character and modifying capacity of the moment present by the ritualization of common acts of everyday life as sleeping, eating and walking.

For Renato Cohen, the performance is a border art "on its continuous rupture movement [...] playing the limits between life and art." (2013, p.38). According to him, the performance is linked to a major increase, Live Art, live art and also alive art, which consists of "a way of facing art" (2013, p.38), in redeem of its ritual character and modifying capacity of the moment present by the ritualization of common acts of everyday life as sleeping, eating and walkings.

> This necessary antimetaphoricity requires the formation of a particular empiricism, attentive to the modes as choreographies are put into practice, that is, danced. Antimetaphoricity requires us to understand how, when updating itself, when entering the concrete of the world and human relations, choreography triggers a plurality of diverse virtual domains – social, political, economic, linguistic, somatic, racial, aesthetic, gender - and intertwines them all in their very particular plan to make up. (2012, p. 46)

Contrary to the idea that the inhabitants of the city can move freely, what is perceived are strict limits on the body restricted to a minimum. On the streets of São Paulo we see the body of the inhabitants controlled by a choreography drawn by material precepts and immaterial stemming from it, a kind of "support necessary to contain the ephemeralness, precariousness, the unlimit of the action" (Lepecki, 2012, p. 48).

Foucault, a few years after the radio transmission entitled Heterotopias, was invited by the group of architects of the Architecture of Arisis Paris Studies for a conference. In this context the thinker has upgraded its notion of heterotopy to heterotopology; was in progress of the collective equipment, an empirical research in hospital equipment that, according to him, became above all surveillance structures.

What is in relation to the body and the inform, controls and monitor, reproduced in other architectural forms, in the most varied equipment that make up the city. However for Foucault, it is not analyzing architectural forms..

Given this reality the artist's gesture with its action programs, reconfiguring for the moment the environment and the relations, in the scale of its body, opens questions in the agricultural structures. Although the incompatibility of scale, the dissension, an experience, is printed in the bodies of what they there were.

The experience of duration in the performance permanence for the incarnate, of the researcher who writes here, allows to reflect the nitles of utopian body and heterotopia. Performance consists of stay at least 5 hours characterized by a costume that covers the whole body. The action was eight hours of a day in Friday in July 2015 on the wings of Potato in Pinheiro, São Paulo, region of large circulation of people around the station Faria Lima.

The body that supports the stay is the expansion of breathing with organic dimensions and times, and therefore being an expand and collect up extreme limits, alternating a large figure to the other small near the floor. The pauses in the course allowed multiple readings. The indication of black and the paint of the light, the momentum makes a human figure in the detriment of a construct.

The program acts as a presence and encountering device and provoked contaminations in the passenger (Figure

3). For the insistent duration in silence, the performance permanence for the incarnates produces uncomfortable when distorts the notion of time and body everyday. The action has been awakening curiously different effects in relation to the surrounding, however, unanimous questions about the non-identification of gender.

Covering and refusing to be identified in public convivor produces numerous discomforts; some have risen in investigating the figure, approaching to see by the clearing of the costume. In the face of the awareness of being a woman, they were recurring the attacks testing the limits. When protected by mediation agents, inserted in cultural programming and events, more interrogative, no further agglomerations of a male audience waiting for the end.

Performance happened in different cities, it was possible to put the prover-to-behavior of the passers and inhabitants of different proceedings. In the face of the undefinition of a subject and a purpose, the surrounding atmosphere is always doubt, which has provoked inevitable dialogues between unknown persons. (Figures 4 and 5).

The permanence per eight hours without interval, without seeing the surrounding point, but he was deeply sensitive to the environment, in the light of the sun ... was how to get in touch with everything, with the immediately around, the passes, the buildings, the motors in motion, the planes; but also with an eternal duration and demeaded portions of territory.

As for the body, there were no imaging speeches for a strong and sturdy body that helps me to continue, its material condition has become liquid fluidity. The image of an unbellable body was replaced by the corporate experience without image, but pure sensation. As far as the action lasted, the environment has stopped being a location on the map of the city, but became a portion of topography.

After all, the science prepared by Michel Foucault in the 1960s deserves continuous updates. In dialogue with the performance of the performance, the utopian body and heterotophics allows us to reflect the problem of contemporary culture: when the body is invariably reduced to mera image, and for we are mediated; and the experience of the space-time pills.

Endnotes

[1] *Advisor: Arthur Hunold Lara*

[2] *HAPPENING was the term used by American Allan Kaprow in 1959 in New York to name the actions that have happened in a seemingly spontaneous way, but followed a previously established script. Kaprow intended to include the public of the artwork and disturb the passive fruit of the observer. With the hopepans, the artists experienced disabling the separation between art and life. The critical and provocative character of the hopes in New York from second half of the 1950s, should be to the contradiction of American society, the rapid economic growth and increased consumption at the same time at the Vietnam War* (1955-1975).

[3] Paola Jacques Berenstein is a teaching at the UFBA Architecture College.

[4] The experience of delaying by urban roads directly impossible to the international situation in the Paris in the middle of the twentieth century, as well as the resistance procedures for the spectacular city.

[5] The artist Paulo Nazareth (Minas Gerais 1977) creates premises, objects and audiovisual records of performances that happen in the course of their long walks. In the Exhibition News of America in 2011 at Mixi Basel Miami were the records and appropriations of the crossing that began in Governor Valadares in Minas Gerais and finished in Miami, the foot of Carona and Canoa. In 2013 was invited by the 12th Lyon Biennial to expose the notebooks of Africa, documentation in the course of the crossing throughout Africa Johannesburg to Lyon.

[6] The griffed by the author referring to the opposition radical between heterotopic spaces and all others, the city's passing spaces, circulation and the private space of the residence ... Heterotopa spaces resign all of these places.

[7] For Jean Baudrillard the screen -The is a game of words Conjugging the idea of domination of television, cinema, computer, etc.

[8] Eleonora is a teaching attached to the training gear training in the UFRJ.

Abandoned Places

Wesley Macedo

Introduction

The abandonment generates waste.
(Kevin Lynch) [1]

The urban landscape of post-industrial cities presents a growing number of abandoned, disabled, unused or underutilized constructed structures. While new constructions emerge to meet trends and meet sociopolitical and economic demands, other buildings become obsolete, because their original functions no longer coexist.

The expansion of the horizon on the subject of the abandoned places of this study arises from readings by Marc Augé (1992; 2005), whose sense of place [2] It is used herein, and Ignasi of Solà-Morales (2002), which designates the term terrain vague [3].

As a focus, there will be cases of artistic occupations in abandoned places, from the movement of alternative spaces, which occurred in New York (1960-70). In the opportunity, there are considerations about urban voids and their role in the context of the gentrification of cities.

These strange urban spaces

Under the meaning of Solà-Morales (2002), these places manifest themselves and present themselves as spaces of freedom, an alternative for the cities of late capitalism. The author will say that "these strange urban spaces" have "their edges lacking an effective incorporation" and thus "are out of urban danyima." In your words, they are

> [...] uninhabited, in-safe, im-productive areas, places foreign to the urban system, mental exteriors in the physical interior of the city that appear as a counter-image of the city, both in the sense of its criticism and in the sense of its possible alternative. (p.120)

The identification that is with the place does not result from its functions, but from the appropriation of these places by a group of people who can decide what to do with that space, giving it new meanings and attributes. Not by chance, Solà-Morales is a photography enthusiast who, for example, allows to make visible a look at the clipping.

Seemingly forgotten places, where the memory of the past seems to prevail over that of the present; therefore, become obsolete and outside the effective - and affective – circuits of the cities.

Breaks

We can observe that urban transformations, growing in the history of cities, have left a number of structures built in a state of abandonment. Today, the information society sees constructions of the industrial society of yesteryear. Thus, the city of the past leaves us a cultural heritage on which alternatives to the preservation and memory of these places must be projected.

The breaks between historic city and modern city generate an anti-historical sense to the new city core and a historical character only to the ancient core. While the modern city grows without qualitative concerns, the historic city becomes closed, stagnant.

The Italian architect Aldo Rossi (1966) noted that "in the nature of urban facts there is something that makes it very similar, and not only metaphorically, to the work of art." (p. 68). Urban facts are artistic facts because they are both products of humanity, par excellence. The author elucidates:

> How are urban facts relatable works of art? All the great manifestations of social life have in common with the work of art the fact of being born from unconscious life, this level is collective in the first case and, individual in the second, but the difference is secondary, because some are produced by the public, the others for the public, but it is precisely the public that provides them with a common denominator. (1966, p. 19).

Matter and Importance

Another relevant study that addresses abandoned places is presented by Stephen Cairns and Jane Jacobs, authors of Buildings Must Die (2014).

The authors recall that buildings are "assigned objects of superior qualities of humanity." And in this way, many architects, "from John Ruskin to Aldo Rossi and Charles Moore, believed in the architecture's ability to maintain and disseminate memory" (p. 11).[4]

Concepts related to "decline, obsolescence, disaster, ruin, demolition and waste are themes, and terms, less developed in architecture." (.15)[5]. Therefore, they observe that "the positive and negative states of architecture are carried out by two interrelated conditions" (p.31), namely: matter and importance.

The first relates to materialization and the resulting "necessary fact of its dematerialization." The second deals with the importance given to it: "the value of architecture and the necessary processes of revaluation". (p.31-2)[6]

In an interpretation of such conditions introduced by Cairns & Jacobs (2014), the authors say about the matter (matter):

> The lifetime of a building depends on a series of actions carried out after its construction. This can incorporate or compensate for such facts, and include maintenance regimes and processes to keep all things literally as and intended, or

> could imply symbolic work on the architectural disorder of a building as ruin picturesque; in addition to other possibilities (p.32).[7]

Negative aspects of abandonment create possibilities for architecture to better live with the malformed and deforming facts of its existence. Thus, they reflect on the decline and destruction of buildings not as a death sentence for architecture, but rather a path to new reflections on being in the world.

On the condition related to importance (mattering), the authors mention that:

> The ways in which buildings have their valued importance come in the field of taste and attachment that is given to the siginificate of a building. It can also operate in terms of how buildings are incorporated into economic cycles. Both systems of importance and meaning directly impact the skill of the architecture to be realized and to remain materially realized. (Cairns & Jacobs, 2014, p. 32)[8]

Abandoned places are common in the contemporary urban landscape. Some buildings that once served the performance of their functions, profitable and members of the economic system of their context, become deactivated, underutilized, unused buildings – or with ephemeral occupations, culturally, artistic or as a place of work or housing.

Urban voids and gentrification

Discussing abandoned places is a theme that circumscribes urban voids and gentrification engendered in our cities. David Harvey (2014), from the statements of Henry Lefèbvre and Robert Park, questions whether there will be an urban alternative to the conditions that affect the ideals of urban identity, citizenship and belonging, of a coherent policy. These ideals of identity, threatened by the malaise of individualistic neoliberal ethics, become much more difficult to maintain. (p. 49)

If the urban condition of space is the "form of the encounter and the meeting of all the elements that constitute social life" (Lefèbvre, apud Harvey, 2014, p. 68), an urban space devoid of its attributes and social function constitutes an urban void. "The right to the city", as the author suggests, is:

> The question of the type of city we want cannot be separated from the issue of the type of people we want to be, what types of social relationships we seek, that relationships with nature satisfy us the most, what lifestyle we want to lead, what are our aesthetic values. The right to the city is therefore much more than a right of individual or group access to the resources that the city incorporates: it is a right to change and reinvent our deepest desires. Moreover, it is a more collective right than individual, one that reinterprets the city inevitably depends on the exercise of a collective power over the urbanization process. (Harvey, 2014, 28)

Different interests circumscribe the operations that intervene in urban structures, in abandoned places and buildings: remaining buildings that no longer serve their original function. Therefore, they become objects of great potential in the processes of urban transformations. New purposes, occupations and activities arise from these places, reincorporating them into the city.

We often note that abandoned buildings are also foci of interest in a configuration of urban voids for real estate speculation. Friedrich Engels anticipated certain reflections, by noting that,

> [...] Immundado almads disappear, for great joy of the bourgeoisie, that self-integratulate for contributing to the huge success of transformations, but everything reappears immediately elsewhere [...] are simply transferred to another place! The same economic need that produced them at previous times, returns to produce them elsewhere. (Engels, 1935 in Harvey, 2014, 51)

By addressing the gentirification of abandoned, disabled or underutilized urban spaces, transformed into places for artistic activities, we can remember those of the docks of London.

The London Docks lived their Auge during the nineteenth century, when the port of London was one of the busiest in the world. But by 1950 a decline was avcated. Consequently, many of the docks were empty and abandoned.

In the context of the transformations that occurred, also made possible by LDDC (London Docklands Development Coporarion), some buildings were recycled and converted into artistic spaces. One example is SPACE, an organization of artistic studios active since 1968, in the region of the former docks of Saint Catherine in London.

They worked for studies in this area that would become an exhibition space, figures relevant to the theme such as Alana Heiss – who, later in New York City, directed the Institute for Art and Urban Resources (IAUR) to identify and transform abandoned places in exhibition spaces of contemporary art.

The movement of alternative art spaces, New York (1960-70)

Between the 1960s-70s, the American cultural scene saw a series of socio-political-economic movements emerge that contributed to emerge new artistic aspects. Among them, Conceptual Art.

At that time, peculiarly in New York City, a number of artists began to act, through their ideas, postures, actions, works and interventions, increasingly against institutions and installed power, especially in the ideological assumption of Museum, and the modern art system then.

Artists sought new forms and ways for the project and carrying out their work - whether through criticism, either through their interventions in the city. Thus, contributed to a new thought in the art that opened alternative paths to the conventional standards of.

Artists sought new forms and ways for the project and carrying out their work - whether through criticism, either through their interventions in the city. Thus, contributed to a new thought in the art that opened alternative paths to the conventional standards of.

The new conquered languages decomposed the traditional image of art while painting or sculpture and advanced over other possibilities whose idea and concept of the artistic design was the most important.

Farter, new artwork are observed, characterized in Happenings, Performances and SitePpecific facilities, as well as in the real-scale achievements that intervene in the landscape: the Landscape Art.

Victoria Newhouse (1998) cites that "happenings of artists in lofts and other non-institutional places proliferated in the 1960s, as well as other forms of art" (p. 189). The author reminds us, for example, of site-specific installations, minimalism, poverart, landfills and earthworks and the deconstructed buildings of artists such as Gordon Matta-Clark.

Jay Sanders and J. Hoberman (2013), regarding the movement of alternative art spaces, published Rituals of Rented Island, concomitant to the homony exposure that organized in Whitney Museum of American Art, in 2013.

The authors addressed some artwork, with emphasis to the hopes and performances that happened in UNUDOCKED UNUCHED real estate, then converted into alternative art spaces, thanks to urban policies that allowed their occupation by artists. Among such policies, the National Endowment for The Arts (NEA) is the one in the lead..

The new year of New York, in the 1970s, staggered to degradation. For the increase in the tax based in the industrial sector, there was the displacement of many factories and industrial sheds of Manhattan to other regions, such as New Jersey, nearby town. In this way, fewer taxes were collected and abandonment assisted a series of constructions; buildings, heaps and other properties of use or industrial functions were empty or underutilized.

In the regions of the Lower East Side and Soho there was a significant set of industrial buildings that were empty. Associated with urban policies that enable the occupation of these spaces from the young artists in production, these neighborhoods have been confined to places in the meeting and communion of those social groups attached to the counterculture.

The shift of factories and industrial sheets of Manhattan to other regions and cities and the attraction of an increasing number of artists for these areas made that increasingly integer buildings were converted into lofts, ateliers and artistic creation studios. In them, Happenings and performances occurred frequently.

The anti-architecture of Gordon Matta-Clark

The work of the ex-student architecture, the artist Gordon Matta-Clark, the margin of the established institutional standards of the museums and art galleries, contributed to outlining the course of the conceptual art, in its context of time and space.

One of the factors that boosted the artistic vein of Matta-Clark was the urban plan that Robert Moses wanted to implant in town. His project included the construction of a great expressway by linking the city of New Jersey to the Brotherok, and a village of Briders and avenues crossing the island of Manhattan, crossing the Soho.

Matta-Clark, on alternative movements of art and counterculture, was one of the citizens who, together with Sonho residents, warned for the consequences of such urban interventions that would devastate Soho blocks and their cast iron buildings, characteristic of their industrial urban landscape.

This can contextualize the scenario in which Matta-Clark is inserted: a neighborhood whose artist effervescence has gained remarkable proportions and at the same time had several of its ancient, unattended or underwell antique buildings; target of urban operations that the community of residents, including artists, wanted to protect (and use).

Although it is the author of several jobs that may exemplify this trend, its intervention in the Pier 52 entitled Day's End is peculiar interesting.

In 1975, Matta-Clark was invited to perform an artistic intervention in that Industrial Pier 52 shed - today, neighboring the current Whitney Museum of American Art, in the Bada MeadPacking District. Living in for at least three months with the people who attended and used the place, the artist dealt with "certain crimes and acts of violence": what were "recurrent practices", in the words of Luciano Fusi (2013, p.68).

Matta-Clark would define his intervention as a "sculptural light of water and water", whose pretension was "bringing back to life to that anterior shed" (APUD Fusi, 2013, p. 68).

Darctar, and not by chance, the artist replaces indirectly in pros of urban improvements that leverage real estate recovery in Manhattan Waterfront.

Friend of other conceptual artists and agents who contributed to the movement of the alternative spaces of contemporary art, Matta-Clark supported and collaborated with the artist Jeffrew Lew to be founded "The 112 Greene Street Gallery" in 1970. Later, at the invitation of Alanna Heiss, Matta-Clark also participated in the performances that celebrated the Brotherly Bridge's birthday, in 1971. Two years later, at the time of the inauguration of a new alternative space of contemporary art, Clocktower Gallery, the artist presents the happing clockshower, when concomitantly stood out and washed the clock that does the name of that gallery.

In 1976, held site-specific interventions for the show rooms, exposure of artwork that inaugurated PS1 Institute for Contemporary Art, current MOMA-PS1. (Macedo, 2015)

Destroy architectural barriers, Matta-Clark is a relevant character for the history of contemporary art. It was an activist of artistic practices that sought an inclusive policy and social participation.

Artistic occupations

A recent case in the city of Milan (Italy) was the occupation of the artistic collective entitled Macao when they used the then abandoned Tower Talf Galfa, In the neighborhood in Gentifix of Reppubica. Busy in 2012, the site was transformed into semi-cultural exhibitions and encounters as well as served from a villa and artist residence.

Subsequently expelled from that central region of the city, the group was allocated in the complex of the Old Municipal Municipal Market, to the east area of the city. Currently, the set of buildings houses activities related to artistic production, exhibitions and events.

Conclusion

Artistic occupations denotect interesting neighboring that they tone, not only the issue of architectural heritage in abdonent state, in contemporary cities, but also play integrations on how to reuse such structures. After all, as the artist Paul Klee would be reported (2007, p.35): "Art does not reproduce the visible; it makes it visible."

Abandoned places can create new relations and dynamics in the city, while potential objects of urban transformations. New meanings, purposes, activities, uses and functions assigned to abandoned architecture contribute to the rehabilitation and reincorporation of these spaces.

Artistic activists seek a contemporary positioning with a look at the context in which it develops and in which it wants to involve. They raise involvement issues in a specific territorial field, but under which they do not intend to confine. Disverse and expand this subject reflects and contributes to a debate that seeks alternatives of use and preservation of these constructions. So, extends our historical, urban and architectural memory.

We will understand in art, manifestations and expressions recorded in the urban space of cities. Often actions arising from new languages and means of messages from the creation of them, their groups, collectives or their representations. So, from gearfices, graffiti, walls and walls, licking-lick posters covering posts or other urban objects; even political acts and social manifestations in favor of civil rights. We understand, therefore, new approximations to the aesthetics of socio-political and social economic resistance in contemporary cities.

Movements, manifestations, occupations and other political acts are a small-country towns. The urban, social and participatory space, it summons new aesthetic of resistance, while adjusting to the trends of a creative economy of contemporary urban culture.

Look at the urban marks - the records and expressions sorted on the architectural surfaces that conform our cities - evidence the artistic intervention in the public space. And the urban quality of life is responded to a neoliberal model of public power that sees culture as commodity, commodity (Brandt, 2003, p.3). Attentive look for messages recorded in urban space is thus way of catalyting issues of contemporary urban culture, seeking critical approximation.

The protest slogans (cf. Agier, 2011, p.172) create space of reflection. With this, the research wishes to add arguments and reflections that contribute to encouraging, fostering and enabling the reintegration of these places to the social functions of the city - rehabilitation buildings of our public, historical and architectural heritage.

Endnotes

[1] "Abandonment generates waste" (Lynch, 1990).

[2] It refers to the anthropologycal place which is identitary, relational and historic.

[3] Published in 1995 and 1996, the texts of Solà-Morales about the concept of terrain vague were reprinted for publication in 2002.

[4] From the original in english: "*Many, from John Ruskin to Aldo Rossi and Charles Moore, have believed in architecture's ability to hold and disseminate 'memory'*".

[5] From the original in english: "*Sensitivity to a building's end and an understanding of the conditions that attach to such an end – wasting, obsolescence, decay, decrepitude, ruination – is less developed in architecture*."

[6] From the original in english: "*The positive and negative states of architecture (…) are realized by way of two*

interrelated conditions. One is to do with matter: architecture's materialization and the necessary fate of dematerialization. The other is to do with mattering: architecture's value and the necessary processes of revaluation."

[7] From the original in english: "*A building's durability depends upon a series of post-construction actions that will offset or incorporate such facts. This might include maintenance regimes that ensure things literally hold together as they were intended to, or it might entail symbolic or aesthetic work that reclaims a disorderly building as a picturesque ruin; and there are other possibilities.*"

[8] From the original in english: "[…] *by this we wean to draw attention to the ways in which buildings are valued. This value can operate in the realm of taste and attachment (the meaning value of buildings). It can also operate in terms of how buildings are embedded in cycles of economic value creation. Both systems of mattering can impact directly on architecture's ability to realize itself materiality, and the conditions under which it stays put once realized*."

Besides the architecture and the city, the unique place

Betty Mirocznik

Introduction

This article has as its central theme the analysis of the relationship man-space[1] with a view to the unique experimentation of the sensitive subject and his surroundings, which gives us the feeling of belonging and transformation of what was originally an unrelated space in a place of identity and harmony. To embrace this reflection, some concepts of Martin Heidegger, Christian Norberg-Schulz and Gernot Böhme will be used from the perspective of phenomenology. For these thinkers, the experimentation of space is mediated by body awareness obtained from our encounter with things - tectonics, materials, topography, typology and local population. At this point, the prioritization of experience and the feeling of being in a unique place that incorporates genius loci (the spirit of the place) are emphasized. Added to this key the reflection related to the psychic apprehension of the architectural and urban project from the concept of atmosphere defined by the German philosopher Gernot Böhme - in explicit reference to Heidegger - as a space tuned to a set of undefined and spatially distributed elements. This occurs through the correlation between a network presence and the physical perception of the subject. Added to this narrative, the analysis of the project of the archaeological site Shelters for Roman, by the Swiss architect Peter Zumthor, there are found several of the themes worked by these philosophers and by the architect himself. For the purpose of reflection, whenever we look at the theme of architecture we will also be, although indirectly, addressing cities.

Architectural and urban atmospheres

Contemporary society shares the standardization of taste, or lack thereof, in the sense that taste has ties to the territory, landscape, website and characteristics of the place, themes little valued in our architectural productions. What is obtained from the observation of the dynamics of our day is that we experience a model of globalization governed by consumerism, immediacy, timelessness and the logic of financial capital. This mechanism makes it impossible for each to embrace the parent.

Architecture and urbanism are also impacted by this reality by giving excessive protagonism to the dimension of vision, imposing a kind of dictatorship of the gaze that often produces buildings of sculptural and exuberant ways, which do not dialogue with the local populations, and do not take into account the material and tectonic characteristics of the place where they will be deployed – the so-called global style architecture. How the American critic and theorist Fredric Jameson defines,

> Globalization is a kind of cyberspace in which capital (money) has come to an end in dematerialization, such as messages that instantly pass from one point nodal to another by the ancient globe, ancient world matter. (Jameson, 1998, p.154).

This architecture and media urbanism turn into images, operating the aestheticization and celebration of the superficial when designing museums, stadiums and airports, among other buildings, which produce value in themselves for their spectacular dimension, acting just as a promotional vector to generate profit.

> The practice of these great works is governed by the logic of performance, in the artistic sense of the term, resulting in an aesthetic consumption of an artist capitalism. Artist capitalism is understood a liberal economic state that invests more and more in the creative industries, in order to put a multitude of consumer products and services on the market, goods that provide pleasure, distraction and emotional experiences. As Gilles Lipovetsky and Jean Serroy claim, artist capitalism forged an emotional economy of seduction as well as a consumer crazy for permanent news [...]. (Lipovetsky and Serroy, 2014, p.49).

Cities such as Dubai, Abu Dhabi, Beijing and many others are examples of this narrative. In the midst of a world of global cities, many metropolises compete with each other for the dubious honor of owning the tallest building in the world, or the most media museum that can be built, symptomatic practice of our show society, as described in work french thinker Guy Debord. (Debord, 1997).

It is a fact that visual thinking was always present in the work of architects and urban planners. Until the beginning of modernity, architecture aspired to express the order of the world by taking proportion as an analogy of the cosmic order. The buildings were understood as instruments of mediation between the cosmos and men, between the gods and mortals, between the past and the future. However, from modern productions to present times, buildings have been losing their metaphysic and cosmic relevance to mesm.

It is true that architectural projects contemplate the Vitruvian concept of venustas, associated with beauty and aesthetic appreciation. However, architecture also implies the construction of spaces, in the relationship with the site, with the landscape and the tectonic stakeholder employed. And in addition, this practice happens not

only through constructive elements that delimit space, but also, as defined by the Italian architect and historian Bruno Zevi in his book Saber ver Arquitetura, through the emptiness,).

To explain his reading, Zevi makes use of a quote from Frank Lloyd Wright,

> I declare that the time has come for architecture to recognize its nature, understand that it derives from life and aims at life as we live it today, to be, therefore an entirely human thing. If we live with personality and beauty, architecture becomes the necessary interpretation of our life (...). Yes, the interpretation of life: this is the real task of architecture, for the buildings are made to live in them, to live in them with happiness, are built to add the pleasure of living. (Wright in Zevi, 1978, p.426).

One of the approaches chosen to address these paradigms is phenomenology. Phenomenological thinking can be understood from the problematization of the space-man relationship proposed by the German philosopher Martin Heidegger in the book Ser e tempo (1927). What interests us here is the analysis of our ability to dwell as a reflection of the relationship between man and space. For Heidegger, the objective understanding of space presupposes each other's reflexive experience with its own being, as a mental construction that organizes spaces from matter.

> Recent architectural theory approached philosophical reflection by problematizing the interaction of the human body with its environment. Visual, tactile, olfactory and auditory sensations constitute the visceral part of the apprehension of architecture, a vehicle that is distinguished by its three-dimensional presence. (Nesbitt, 2008, p.31).

This reading adds up to the concepts defended by norwegian architect and architecture thinker Christian Norberg-Schulz in his book Existence, Space and Architecture by problematizing space as a dimension of existence Human. For Schulz, man's interest in space has existential roots arising from his need to understand and give meaning to relations with the environment, orienting itself in a cognitive and affective way, aiming to establish a dynamic balance with the space that surrounds it. (Nesbitt, 2008).

From such points of view, the concept of the atmosphere is placed as a fundamental reflection, often described as a feeling or humor associated with a particular place, person or thing. With explicit reference to Heidegger, the German philosopher Gernot Böhme, in his essay Atmosphäre (Atmosphere), defines the atmosphere as a space tuned to a set of undefined states, spatially distributed.

> Böhme refers to the atmosphere as the emergence of things, the interdependence between the physical perception of a broadcasting presence - object, and the realization of the physical presence of the observer self - and the subject. With the help of phenomenology theory and communication, aesthetics can transcend the relationship with the work of art and the question of rational judgment of taste (Kant), in order to develop an integral perception of our physical presence, always wrapped in a continuous exchange of energies with the surrounding environment - it is called an atmosphere. (Fischer, 2007, p.38, our translation).

Böhme's central argument is that the idea of atmosphere does not refer to some spiritual characteristic, but to something produced by us.

> For Böhme, the experience of synsthetic and immersive environments does not exclude a reflexive and critical posture, on the contrary, the awareness of corporeity and awareness of human perception are the foundations of intelligence, maturity and aesthetic access to reality - opening the emancipatory effect of art and architecture. (Fischer, 2007, p.38, our translation).

Of course, any and all buildings have the Vitruvian character of the firmitas – firm and well structured construction – but there are those that problematize issues such as the interrelations between the building, the city, the use and the user's body in a broad sense, where to the sensory dimension add to psychological and cultural dimension. From this perspective, architecture would strengthen the understanding of the real by merging our sense of identity with the experience of being and being in the world.

This text proposes the reflection on the project of the archaeological site Shelters for Romain (1986) by the Swiss architect Peter Zumthor, because he believes that in this project are several of the concepts defended by the architect, one of the main representatives of the current operating in the opposite direction to the unrestricted submission of architecture to the dictates of the image market and the doctrine of the urban lot. His reflections and strategies aim to build buildings that avoid the waste of materials and the repetition of such frequent forms in contemporary projects. His work is mainly focused on understanding the work as a specific place.

Peter Zumthor

Based on a joinery, Peter Zumthor joined in 1968 in the Department of Maintenance and Preservation of Monuments of the Canton of Graubüngen, Switzerland, where he developed research on constructive techniques and new materials applicable not only to the heritage, but also to new buildings. In 1979 he began an autonomous career, and in 1985 opened his own office in the small village

of Haldenstein, near the town of Chur, in the Swiss Alps.

The architect, in his various productions and reflections, suggests a spontaneous, emotional and non-intellectual reading of the space, aiming to establish an identity relationship with the landscape in which the project will be implemented, a practice that goes far beyond the form and function of the Building. Discusses the concept of building the place from materiality, our memories and perceptions. In this perspective the individual operates as a central figure in the construction of space as a singular place. It is from his perceptions, memories and sensations in relation to work and experience with the environment that a dynamic is established that is not exhausted a priority.

Following, the building's leading is used as a starting point for the debate of experimentation and the relationship between the individual and the temporal space reality in which it is situated.

Sítio arqueológico *Shelters for Roman.*

Chur, the capital of the Canton of Grisons, is the oldest city in Switzerland, with about 5,000 years of existence. The first settlement found on site refers to 3,500 years BC In 15 BC the Roman Empire conquered the village and designated it as Chur (Curia Raetorum), transforming it into the capital of the new Roman province of Curia. Its location, on the right bank of the Rhine River, was strategic because there the largest routes from the Alps transited there, and which later continued along the river. The Romans occupied the area that is currently called Welschdorfli, near the historic center of the city.

In 1985 Peter Zumthor's office was hired to design an architectural intervention that was programed to preserve the archaeological site and the construction of a museum. Little is known about Chur in Roman times, however, these ruins are presumed to be remnants of two commercial structures existing at the epoch. The project proposed three prismatic volumes, two larger and a third forming a tip. The plant of the set corresponds exactly the ruins revealed in the 1970s, which makes it easier for the visitor to scale and imagine the dimensions and shapes of the ancient construction. Internally lies a high metal walkway that crosses the building longitudinally.

Zumthor opted for the design of a wrap skin composed of articulated wooden slats to enable light and ventilation to enter, elements necessary for the preservation of historical relics. Inserted into each of the facades of the two larger blocks, windows that protrude out of wooden boxes, allowing viewing by passers-by of indoor space and excavations. The simplicity of the solutions adopted builds the reception without ostentation and the realization that it is not the building the main attraction, but rather the archaeological site.

The set creates a volumetric presence in urban space. At night, passers-by can turn on the internal lights, making shelters look like a flashlight in the urban landscape. Wood, often used in alpine vernacular constructions, is used here in the form of solid wood lamellae overlapped horizontally with a small slope and structured one by one in vertical wood frames, also massive. These panels are supported by metallic modular elements. The whole set is structured in concrete foundations that roam the building in parallel to the stone ruins. For the cover, three metal skylights, in losangular format, were designed, which allow light entry and sky visualization.

For the visit it was necessary to remove the key from the door that gave access to the building in the Information Desk of the train station, through a deposit of 50 Swiss francs, which would be reversed in the act of return of the keys, because the museum did not have fixed personnel.

The walk to the ruins on a rainy and cold day, with the key access at hand, created an expectation and a certain discomfort, which somehow lasted throughout the visit. The gaps between the woods allowed cold and moisture to penetrate inside the building, and the faint natural light of that day resulted in a somewhat gloomy space. In the same way that caused discomfort, this situation also aroused emotional sensations and perceptions, creating a resulting atmosphere.

The genius loci (genius of the place) at all times is perceived in the stone ruins, in the remains of a charred wooden floor, in objects exposed in glass windows, as well as in the reassembled fragment of a wall painting representing Mercury, the god of commerce and the l admões, transforms the space with dirt floor, into a unique place. The archaeological set protected by the building that is inserted in the landscape made the visit unique and special.

Shelters for Roman instigates the reflection of architectural design as a means of explaining the meanings found in the given environment. In this sense it is important to consider the relationship of the individual with the surroundings, with the natural environment and with the built. From this angle, the implementation of the building will result in an act of demarcation or differentiation of the landscape.

The identification of man with the place has as narrative its relationship with a given environment that is understood as bearer of a meaning, as a correspondence between the external and internal world, between body and soul, as the basis of the feeling of belonging. Identification objects can be perceived as concrete properties of the environment and as identity of the place as a function of thought systems. This identification with the place operates as a central point in architectural appropriation, implying a process of translation and discussion of the language of architecture.

Place layers

Considering materiality is verified from zumthor's project analysis, by phenomenology bias, that the identity of the subject with the identity of the place occurs from a return to things as opposed to abstractions and mental constructions and makes hard criticism of the construction of environments devoid of meaning and that do not establish relationship with the user. It brings architecture and city closer to the Heideggerian concept of inhabiting – be at peace in a protected place – advocating a phenomenological analysis of the object of architectural design and its relationship with the surrounding environment, which builds places based on the very character of the existential being.

For such understanding and significance, we will delve deeper into the leading ness of place building and genius loci in architecture. This reflection will take place through the understanding of the individual's relationship with the surroundings, with the natural environment and with the construct; how each perceives buildings, places and cities. From this angle, the implementation of the building will result in an act of demarcation or differentiation of the landscape.

> Protecting and conserving genius loci implies realizing its essence in ever new historical contexts. We could also say that the story of a place should be its self-realization. What, at first, was simple possibility, is revealed by human action, illuminated and preserved in works of architecture that are both old and new. Therefore, the place includes properties that have a variable degree of invariance. (Nesbitt, 2008, p. 454).

The fact that the construction is seized by the spirit of the place creates a dialectic understood by Norberg-Schulz as a process of departure and return. This dynamic occurs in a continuous flow of associations and resignifications in which certain characteristics are preserved, some imported and others exported through transfers, translations and transpositions. (Norberg-Schulz, 1971).

Understanding this mechanism is vital for the reflection of the concepts of continuity and change advocated by it. In his narrative about the genius loci the philosopher describes as fundamental: the visualization and understanding of the natural environment, the complementation of what is lacking in the given environment and the symbolization of the real as a tool for an architecture that is not compromised simply with the playback of the existing, but, yes, with the creation of something new and different. This correspondence takes place from experimentation and communication. In this sense, the building can also be understood as something that is in relation to the built environment.

To give light to this reflection, let us think of the archaeological site Shelters for Roman as the structure of a place that results from the relationship between the building and the character of the site – ephemeral and original – in which it is implanted. The construction corresponds to the organization of three-dimensional wooden space that makes up the place and character of the environment, the property that denotes the concept of atmosphere, perceived in a diffuse and peripheral way, and not by an accurate and conscious observation. The sum of these two concepts can be understood as a lived space. According to Heidegger: The world at any time reveals the spatiality of the space that belongs to it. (Heidegger in Norberg-Schulz, 1972, p.34, our translation).

I like the way Zumthor approached the topic at the Tel Aviv University lecture in 2013.

> You always build in one place. One possibility is to impose your own style wherever you go. The other possibility is that the place will inspire you to do something special. I belong to the second category. I see the site as a source of inspiration and my desire is to create something that matches it.

The project of the archaeological site acts as a means of explicitness of the meanings found in the given environment. It is of interest in my view, analyzing the meaning of the natural place and the place created. The architect places as purpose of architecture the construction of a place that is transformed into a place, that is, revealthe meanings present in the given environment. To this end, Norberg-Schulz places as elements of the environment created by man, first, the settlements of different scales, from houses to farms, from villages to cities. And secondly, the paths that connect them, as well as other elements that transform nature into a cultural landscape. And it says:

> Private houses, villages, cities are buildings that gather within them and around them this among multiform. The buildings bring the earth, as inhabited landscape, close to man and, at the same time, situate the intimacy of the neighborhood under the vastness of the sky. (Nesbitt, 2008, p.448).

In this sense, the structure of the place is revealed in environmental sets that include: space, as a system of relationships, indicated by prepositions: above, below, before, behind, of, in addition to those that indicate topological relations; the character, indicated by adjectives and peculiarities: arid, fertile, threatening, natural and finally the places, called by: countries, regions, landscapes, settlements, buildings, among others. (Nesbitt, 2008).

Conclusion

We tried to reflect here on the identification of man with the place and the city, from his relationship with a certain understood environment, as bearer of a meaning. This occurs in the correspondence between the external and inner world, between the body and soul and in the feeling of belonging. The concept of Gernot Böhme on atmosphere was adopted as a key of reflection. For the philosopher, the atmosphere consists of a set of undetermined characteristics and distributed by space that are perceived as concrete properties of the environment. This training operates in the body perception of the subject in the construction of a unique place.

For this narrative in the key to phenomenology, the concepts proposed by Martin Heidegger and Christian Norberg-Schulz were also elected. For these philosophers the individual relates to the surroundings from his perceptions, memories and sensations. This dynamic, turns any building or city into an engaging place that prioritizes the things that surround us. This brings the subject closer, from the place, as opposed to abstractions and mental constructions, and reveals meanings to the given environment.

The concept of building a singular place for the subject is decisive in the practice of swiss architect Peter Zumthor. His project for the archaeological site of Chur, Shelters for Roman, taken here as a reference, explains this narrative in the sense that there we find an tuned space, built from the atmosphere obtained in the relationship between the ruins, the building and the site properties. The atmosphere of this building is therefore associated with the complex and subtle ways with which different things are found in space and produce emotions and affections in our relationship with space.

From the above, it can be considered that some architects and urban planners make use of the concepts of phenomenology and the atmosphere for the construction of unique places, which bring meanings, sensations and create emotional spaces. That promote awareness and body relationship with the surroundings in a non-imposing way, in order to kidnap us from the frenetic and alienating rhythm of our day.

Pirandelo already said: So it seems to you.

Endnotes

[1] This article is related to the master's thesis developed in the area of concentration in History and Fundamentals of Architecture and Urbanism of FAU USP, guided by Prof. Dr. Guilherme Wisnik.

Museums and Sustainable Development

Mariana Espel de Oliveira

Introduction

This study[1] aims to demonstrate the importance of recognizing the factors existing in the activities of museums that contribute to the Sustainable Development of the Society.

To recognize the added value of these institutions and involve them in programs aimed at implementing Public Policies for Sustainable Development (DS) - it is necessary to first recognize what activities, actions services and outputs are generated by museums to be used effectively in future programs aimed at contributing to the DS.

Given the need observed, this study aims to be an initial contribution for museums in Portugal to have directives that help recognize outputs that collaborate with the pillars of DS. Applying this procedure is understandable that these institutions will have concrete conditions and information to present to the Government ways of acting as a ds promoter agent.

To achieve the objective outlined in the previous paragraphs, the study proposes a method for observing outputs generated by museums. The data collection model is guided by OECD guidelines, published in November 2018, in the "Culture and local Development Guide: Maximising the Impact -Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums".

The two museums that served as a reference and as objects of study for observation are located in the Central Region of Portugal. Data collection made it possible to recognize the skills of each participating museum.

The choice for Portugal considered the fact that the country is a member of the United Nations (UN), which inevitably brings the commitment to develop Public Policies (PP) related to the 2030 Agenda for the DS. Another aspect considered is related to the lack of guidelines for the collection and analysis of this typology of data.

In this study, bibliographic research was conducted that include the conceptualization of Strategic Planning related to Sustainable Development, and consultations were also made in publications that relate Museums and the concept of DS.

In the second phase of the study, observations and application of questionnaires were made in two museological institutions in the Central Region of Portugal with the objective of recognizing whether the OECD Parameters previously organized were recognized in the institutions Mentioned.

The research work carried out is structured in five items, starting with the Literature Review that is organized into two sub-items, called Strategic Planning and Sustainable Development and the second subitem called Museums and Sustainable Development. The second item, called Development, contemplates the methodological process carried out in this work. The results arising from the investigation process carried out using the Case Study method (multi cases), are delienados in the third item. In the fourth item, a brief demonstration of how the indicators prepared for data collection was added, correspond to the goals of the UN DS 2030 Agenda. Finally, in the last item called Final Considerations, we will list aspects observed during the elaboration of this study, which intends to outline the findings, implications and relevance of this work. .

Purpose and justification of the study

The aim of the study is to offer museums in Portugal an initial contribution, so that these institutions can recognize what are the outputs generated in their activities, which may contribute to the DS of the place where the museum is inserted..

The relevance for the preparation of the study is related to the leading role of museums in the Agendas related to DS. In this way, it is necessary that these institutions have organized data to demonstrate and recognize their effective collaboration and also to develop possible ways of cooperating with DS-related programs. Without this, hardly their actions will be recognized and supported by the Public Power.

According to Pires (2012) measuring and recognizing the level of sustainability of institutions is "an excellent way to communicate, raise awareness and educate, not only the general population, but also politicians, policy makers, technicians and the most varied economic agents, for the need to change lifestyles and behaviors" (2012: p. 12).

In short, this method is relevant because it makes available to the government sector, credible information that demonstrates the effective collaboration of the institution in the DS Agenda, thus having means that prevent what the public sector can really extract and use strategically for the Society's DS (Wickham and Lehman, 2015: p. 4).

With the recognition of the objective and justification of the study, the following item will briefly address the theoretical basis that served as a reference for the conceptualization and elaboration of this study.

Literature Review

UN Agenda 2030 recognizes the Museum as a relevant institutional contributor to Public Policy programs related to meeting UN Agenda 2030[2] . (Unesco,2018).

For the implementation of PP related to compliance with this Agenda, it is of paramount importance that local, regional and national administration, carry out Strategic Plans to define guidelines aimed at achieving the UN guidelines for the DS. However, it is possible to facilitate the process of including museums in these plannings by conducting an in-depth study that addresses what tasks such an organization is able to support, to then be submitted as a DS agent.

Currently in the literature, studies have been identified that delimit possible interventions and contributions that can be attributed to museums in relation to meeting the objectives of the 2030 agenda. As an example, the Guide published in 2018 by the Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD) and the International Museum Commission (ICOM), called "*Culture and local Development: Maximising the Impact -Launch version Guide for Local Governments, Communities and Museums"*. This guide highlights the activities and modes of operation that exist in museums, which are directly related to the objectives of the 2030 DS Agenda and emphasizes the institution's contribution as a dinamizer in local communities.

Moreover, this guide and other reference bibliographic bases also point out empirical studies that demonstrate the real representativeness of museums as contributors of DS, however, were not located in the literature, works that organize such parameters for the scenery of museums in Portugal.

To contribute to this gap, the proposal is to carry out, based on oecd guidelines, an observation in two Portuguese museums to verify whether such parameters are likely to be used in the environment. Added to this, check whether these institutions already contain these characteristics. This study seeks to be a first contribution to the creation of a roadmap, to help national, regional and local government leaders distinguish the spectrum of opportunities in these institutions.

Therefore, a brief conceptual spectrum will be outlined to assist in understanding the interconnection of topics such as Strategic Planning and DS, local museums and DS, to then follow the practical phase of this study.

Strategic Planning and Sustainable Development

The DS project defined in 1987 by the Report Our Common Future of Brundtland aired a series of guidelines to the world, aiming at the creation of government programs that led to a common path, ordered global economic development, which correct disparities between the different nations added to the protection of the limited resources existing on the planet (NFC, 1991, p.46).

At first the concept defined that "A Common Future" would only be achieved with the proper participation of considerably prosperous nations, and that a development based on the Economic Pillars should be contemplated in their political processes, Environmental and Social.

The concept of DS according to Nascimento (2012, p. 51) is understood in two different aspects. The first is related to the discipline of Biology that refers to the ability "to recover and reproduce the ecosystem in the face of anthropic or natural aggressions". In the second aspect, conceptualization encompasses the economic concept. This conceptualization is the closest to the concept of ds defended in the Bruntdland report of 1987 (Our Common Future).

It is soon possible to understand that the concept advocates the need for the prosperity of nations to be regulated, to the point that the economic process respects environmental issues of scarcity and negative impacts on finite natural resources and weave the social issues that surround and have an impact in the face of the Economic Development process. With this formulation, the concept expresses the objective of safeguarding future generations, basic conditions for overivence and improvement of living conditions in underdeveloped countries.

The chronology of the concept is marked by the beginning of the preparation of the Our Common Future Report, formally disclosed to nations at the Summit in Rio de Janeiro - Brazil in 1992, known as ECO'92. The first guide to guidelines for the DS was also launched and the signatory countries of this Agenda were also listed. Once the directions for the coming years were defined, the UN-guided Agenda was based on the creation of guidelines for the preparation of PP that included the DS that should be followed by 2015, thus defining Agenda 21.

In 2015, the last summit was held in Paris, organised by the UN where the responses obtained from the implementation of Agenda 21 were discussed and a new phase was drawn up, called Agenda 2030, where the needs and scenario of the global society of the present time and the gaps left in the past programme were listed.

In the work called Sustainable development in a post-Brundtland world (2006), the authors argue that after eighteen years of the conceptualization of the term DS, its application still presents divergence in their understanding. It also assumes that no paths have been faced that generate responses to global levels, argues that programs and implementations aiming at commitment to the Agenda are quite fragmented and with too disparate results (Snedoon et al).

This observation outlined by Snedoon et. al (2006), seems to have been clearly appreciated in the elaboration of the new parameters of agenda 2030, in which the implementation objectives and guidelines have been

changed, as an example, in relation to the protagonism of underdeveloped countries, which previously were so to speak, at a less restricted level of actions within the objectives of Agenda 21.

Another aspect raised by the authors and reelaborated in these guidelines is the recognition of sectoral actions, reconciling global, national and local responsibilities and the implementation of seventeen objectives based on results, studies and gaps left by the implementation of Agenda 21. (Ministry, 2017, p. 6)

An analogy of this new vision of the concept was made in this investigation. This new look at formulating strategies for actions that contribute to the DS could be compared with traditional Russian dolls, called Matrioskas. Matrioskas are handmade dolls produced, which curiously hide within themselves a second specimen of equal appearance, however, of smaller size because, this reduction in their dimensions, allows this reduced version to be placed within the version Greater. This process, of one specimen of the doll inside the other is repeated up to seven times, according to Figure 1.

The objectives related to the sd of the planet will only be achieved with the participation of all levels of existing communities and governance.

In this sense, The Matrioska of Sustainable Development would be paragraph 7, the smallest, because in order to reach the last figure (inherent results of public policy applications for ds) it would be necessary to open the different levels of governance for the meeting the final objectives.

This matrioska dynamics falls to museums and highlights the fact that these institutions are potential ds contributing agents in the final phase of the process at the local level.

The bibliographic reference used to elaborate this study demonstrates that the set of actors and the multiplicity of agents who should play an active role in generating results define a complex network. Given this complexity of performance networks, Strategic Planning is the protagonist. When defined objectives are determined by economic pillars, it is possible to visualize different needs and solutions that should be contemplated in different areas. These differences are both global, national, regional and local level.

To draw up assertive strategies to reach a goal, is one of the most simplistic definitions of what is a Strategic Planning.

According to Rezende in the Strategic Planning work for private and public organizations", the lack of strategic thinking makes the Strategic Planning process impossible, and mentions that this process requires those responsible for its elaboration the capacity to integrate macro knowledge into micro and vice versa (Oliveira:1999 apud Rezende,2008, p.3).

In the work called Support Text on Strategic Planning (2008, p.9), the author indicates that the concept can be understood as a process or instrument to be used and that its use in Policies for the development of territories is feasible, because presents the characteristic of recognizing actors, both internal and external, thus facilitating the decision-making process that takes on the objectives set out above. This whole set of integrated actions make decision and implementation processes more user friendly and realistic. It should be noted that this process also allows, to visualize a scenario of possibilities in the pre-acting period.

Given these definitions, it is already possible to plot a dependency relationship between the implementation movements of ds objectives and the Strategic Planning process.

The process of developing a Policy that addresses strategies related to Sustainable Development, must first recognize on the basis of the objectives outlined by the UN, what deficiencies in the country should be addressed in a way that more energetic. On the basis of this, the level of National Government will list the difficulties in the country and thus outline an overview of deficiencies and needs for improvements.

When plotting the Strategic Plan, the main needs present in the country will be outlined, suggesting generic paths to be followed. Once this has been done, it is local governments that should outline, based on their needs and agendas, the initiatives to be put on the local agendas for political approval and implementation. At this stage, Strategic Planning should be oriented to a macro view of the guidelines of the National Government Agenda and thus should draw assertive paths to the process that begins in the preparation, decision, implementation and evaluation of a local Public Policy.

In the work called "Strategic planning as a catalyst for transformative practices" can be seen a second view on what aims at Strategic Planning in the development of territorial Public Policies. The author argues that Strategic Planning guides a process that stimulates the meeting of synergies between forces of operation of different areas, public sector, private, third sector and social capital (Albrechts, 2016, p.6).

Thus, the process of meeting synergies, besides being complex tends to be conflictuous. Considering this aspect, Guerra (2000) summarizes in three points the challenges justifying a strategic order in the implementation of territorial Public Policies, which are: (a) the great uncertainty created by the dynamism son of the outside; (b) the increasing complexity of urban processes; (c) the diversity of actors and interests involved in urban progress (2000, p.42).

In short, it is possible to relate the assumptions outlined on this theme in the interaction between implementation of territorial public policies added to the objectives of the DS. Creating spectrums of action that address these objectives depends on more fragmented action, such as as assigning and recognizing to museums programs from which they are empowered to act. In this case, the fragmentation of actors does not come in a pejorative sense, but in the sense of recognizing that there is a need for coordination of different actors, which in their different attributions should contribute to the pretensions related to the objectives of the SD.

In this case, the fragmentation of actors does not come in a pejorative sense, but in the sense of recognizing that there is a need for coordination of different actors, which in their different attributions should contribute to the pretensions related to the objectives of the SD.

Museums and Sustainable Development

At the ECO'92 summit in Rio de Janeiro, museums gained prominence in the face of the new paths to the Countries' DS. However, this role was reduced to merely educational and very restricted action. Museums were commonly recognized as useful institutions in the process of education, awareness and communication of a purely environmental order (ICOM Bulletin, 2015, p. 10).

Only in 2007, which ICOM assigned in the definitions of these institutions, a context more directed to the participation of museums as service providers for society [3].

Then, the next movement that recognizes museums as DS boosters is published in Culture for agenda 2030 of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). This publication is recognized as the first international agenda that recognizes the cultural sector as a potential strategic tool for meeting the objectives of the UN Agenda 2030 (UNESCO ,2018, p. 1).

However, bibliographic references dealing with the relationship between museum and DS located on google schoolar, b.on and Scopus platforms are found in greater numbers in publications dating from the second decade of the 21st century. An example is stewart museum's so-called Sustainable Development Policy[4] which shows a design of the Principles, Objectives and Responsibilities attributed to a new Mission of the Museum. This Policy Table to be followed by the institution, located in Montreal, Canada, lists indicators based on the Social, Economic and Environmental objectives. In 2010, the Canada Museum Association published a guide to guidelines to guide museums in the adequacy of DS parameters.

A second example to consider is the Guide to Good Pathics for DS in museums in Australia. In this document are listed the guidelines for adequacy of museums in the concepts of DS (2013)[5]. The two examples explained indicate the relevance of organizing parameters and guidelines that allow museums to demonstrate the outputs generated that aid in a process of sustained development of society.

In the work "Museums: An incubator for sustainable social development and environmental protection", the authors already at the beginning of the publication, argue that museums have aspects that intertwine with the dynamics of d.S. in a natural way, different from other organizations who need a process to re-adapt their operations in order to achieve sustainable results in the areas of economy, environment and society.

These phenomena found in museums according to the authors are: "encouraging collective sense of place, collective memory, social integration, environmental education; (b) maintain cities as dynamic sociocultural centers, acting as instruments of cohesion between different sectors of society, considering tolerance, democracy and economic growth" (Translated by the author. Gustafon and Ijla, 2016:445).

The recognition of these parameters and others are organized in a fundamental work carried out by the OECD and ICOM, in which organizations, through the observation and study of the different models of museums in different countries, organize indicators that assist in the recognition of activities carried out by museum institutions that generate an impact on the pillars of ds. However, it is of paramount importance to point out that this Guide has very generic characteristics worldwide. As a Guide with generic information, an exercise was carried out in this study that aimed to recognize whether the indicators organized by the OECD are applicable in the context of museums in Portugal.

This study aims to be an initial contribution to the creation of an indicator base and a Guide to Museums in Portugal. It is a tool to facilitate the recognition of museums as a dynamic agent in the process of implementing Public Policies, which aim for results based on the Concept of DS.

Development

Methodology

The choice of methodology was the recognition of the studied problem, the definition of variables followed by data collection, observation and diagnosis. The problem raised is the lack of a guide that indicates what are the attributions given to the museums in Portugal, which correspond to the objectives of the DS.

The parameters suggested in the OECD Guide (2018) were the referential basis for performing this procedure. The definition of indicators for analysis is based on the activities and Modes of Operation of Museums in different

countries, which are directly related to the objectives of the 2030 Agenda. Consequently, according to the Guide, these parameters operationalized by museums, are likely to be used as contributions in the development of Public Policies that aim to promote DS in the localities, where the museum is inserted.

The process of elaboration and organization of indicators, in Table 1 (available in the item called Results), induced the following hypothesis that served as the basis for the definition of the variables in the diagnosis performed: The parameters related to the contribution of Museums for Sustainable Development defined in the OECD Guide for Local Governments, Communities and Museums (2018) enable the recognition of the outputs of museums that contribute to this agenda.

Thus, the objective of the hypothesis raised is to identify whether the parameters defined by the publication of the OECD and ICOM are compatible with the measurement of outputs generated by museums in Portugal. The induction process of this hypothesis was based on the recognition of the literature on the subject, which demonstrates the need for parameters to be outlined in accordance with the needs and proactive processes of the country in which the museum is installed. However, because it is a Guide that was based on data collection, observation and analysis based on different locations and countries, there was a need to identify whether such parameters could be used generically in Portugal.

Thus, the performance of this study is ordered by the Qualitative Study Plan, through the multiple case study procedure, aiming at the Generation of Theory (occurred in the process of induction hypothesis), a theory extracted from the context defended in the OECD Guide (2018) and in the literature referenced in the item Literature Review.

For this preliminary analysis of the relationship of Portuguese museum institutions and the parameters suggested in the OECD Guide, the sample of museums is adopted as an independent variable and the presence or not of the items suggested by the OECD Guide will correspond to the variables Dependent.

The operationalization of this process followed with the collection of data based on the application of a questionnaire in two museums in the central region of Portugal, namely: (a) Monographic Museum of Conimbriga and (b) Museum of Águas de Coimbra;

The parameters suggested by the OECD Guide were transformed into questions that resulted in a simplified questionnaire. Respondents should answer Yes or No, however, it was considered the possibility of the respondent detailing their response with a dedicated space for this.

This being a first step in an investigation process, the preparation of the Questionnaire aimed only to recognize whether such activities, actions or characteristics were found in museums, directly and simplified.

The choice of non-probabilistic samples in a Case Study, according to Coutinho (2015, p.340) is always intentional based on theoretical and pragmatic criteria. The choice fell on convenience sampling and was referred to the six sampling modalities of Patton (1980) pointed out by the author, namely: (a) external samples; (b) samples of typical or special cases; (c) maximum variation samples, adapted to different conditions; (d) samples of critical cases; (e) samples of sensitive or politically important cases; (f) convenience samples (Patton 1989 apud Coutinho, 2015, p. 340), The type of sampling used, according to Gil (2008, p. 94) is characterized by the selection of elements with a low level of precision, which may represent a universe that presents ease of access to data collection. Commonly used in initial research studies.

The samples chosen were based on a single region, thus characterizing an environment of administrative legal structures with less disparities. Another factor that contributed to this choice is related to the fact that the person responsible for the preparation of the study has greater knowledge of the organizational structures of museums located in this locality.

An important point to point out is that when defined this type of selection of samples, there is a factor that is discarded in the result of the study, the generalization component. To reduce this existing gap, the selection of samples adopted museums of different themes, because such a characteristic can be understood as a parasite variable [6] . As an example, in a Museum in which the theme treated is natural sciences it will be possible to find a greater dynamics in the parameters referring to the indicators belonging to the environmental classification.

Based on Table 1, a categorization of the variables will be categorized based on the three classifications outlined by the OECD (2018). This categorization will be done nominally.

The result of the operationalization of this study will be outlined in the item below, called Results.

Object of Study: Monographic Museum of Conimbriga and Museu Águas de Coimbra

The choice for samples of the Case Study were made in the Central Region of Portugal located in Condeixa a Nova, a municipality that belongs to the District of Coimbra, while the second Museum of Water of Coimbra is based in the municipality of Coimbra, District of Coimbra.

The first, Conimbriga Monographic Museum (MMC), has its theme based on the collections of in situ archaeological

finds of the Roman Era which according to evidence date back "from the 9th century BC and 7th century of our era"[7]. Figures 2 and 3 show images of the MMC. MMC management is the responsibility of the Portuguese Directorate General of Culture. The Coimbra Water Museum (MAC), on the other hand, is the result of a partnership between the Coimbra Municipal Council and the city's Municipal Water Supply and Treatment Company, called Águas de Coimbra. The theme of this institution is related to the contextualization and communication of the history of the use of the city's water resources and is located in an old water catchment station dating from 1922, located near the Historical City Center, on the banks of the Mondego River.[8]. Figures 4 and 5 show MAC images.

Results

This item will show the results of data collection in museums. Given the number of museums surveyed, data for analysis form a small basis. However, it is possible to identify outputs generated in the Museums that correspond to the parameters suggested by the OECD.

The data treatment considered that: (a) positive responses would receive a score of 1 for the indicator in question; (b) In the negative answers, the assigned score is 0.

In indicator No. 7, Environmental Classification, related to the existence of clean transport, the answers were negative in both cases, and were represented as null..

After organizing the initial study data, the data treatment proceeded with the identification of the occurrence number of each group of indicators. The aggregation of positive occurrences of each group of indicators served as a basis for analysis of the sustainability level of each Museum.

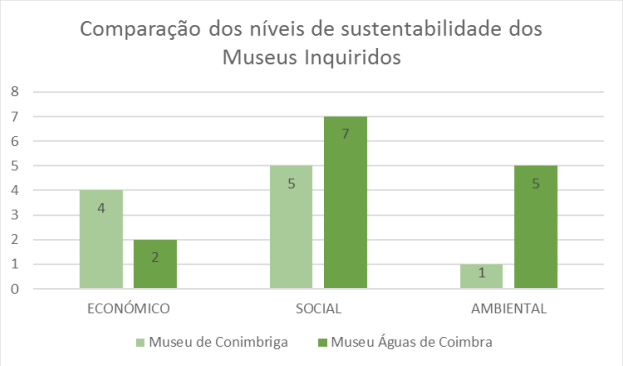
The first result shown in Graph 1 refers to the number of positive responses received in each of the three DS indicator groups of the two Museums.

Based on these results, the study proceeds to the penultimate item called Data Analysis, in which reflections on the observed results regarding the recognition of the Museum as a dynamizing agent of DS will be demonstrated. In addition, a brief diagnosis will be presented to demonstrate how the OECD indicators relate to the Agenda 2030 objectives..

Table 1: Organization of Parameters and Indicatives of Museum Sustainable Development

ECONOMIC	SOCIAL	ENVIRONMENT
1. Job creation	1. Urban regeneration	1. Create environmental preservation awareness programs
2. Contribution to PIB	2. Act in gentrification control.	2. Create thematic schedules and scripts on the theme
3. Tax Contribution	3. Act as a energizer in search of solutions and PP in the centers of coexistence of localities.	3. Retrofit or contribute energy-efficient buildings
4. Museum start ups and / or incubators.	4. Serve as a link between university and population to regenerate degraded buildings of cultural value.	4. Contribute to decreased use of plastic and disposable products
5. Facilitate and boost entrepreneurship.	5. Act as organizer of meetings between society and political power in the search for policies of urban organization	5. Contribute to reduced use of print cartridges and paper
6. Place locality as a business allocation option	6. Offer of courses and work shops related to subjects of interest to society	6. Consider using recyclable paper in subtitles, materials production and other
7. Professionalization of tourism - relationship of service providers with museums	7. Create multi-level educational services – paying attention to senior audiences	7. Create when possible, less polluting transport services to give access to museums
	8. Catalyst for creative activities	

Figure 1: : Comparison between the two Museums analyzed based on Classification Parameters



Results Analysis

The results obtained from the museum data collection show that both institutions gather outputs that can be considered as contributions to the DS. However, it is possible to notice a difference between the response levels when comparing the three sets of indicators analyzed. This difference may be due to a parasitic variable that is the theme of the Museum.

Referring to Graph 1, it can be seen that the MAC, which has an environmental appeal, responds more strongly to the group of environmental indicators. MMC, on the other hand, has a more relevant tourism appeal, demonstrating a more intense result in the economic aspect..

The information obtained demonstrates the effective possibility of using these parameters to recognize the abilities of each institution and thus have a critical mass of data capable of demonstrating to the Government, how Museums can act assertively in formulating strategies for meeting the Agenda. UN 2030.

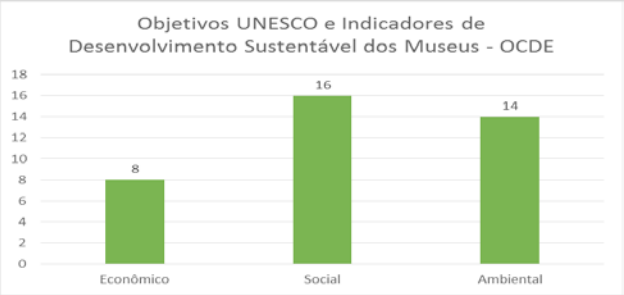
To illustrate how the results generated by the Museums meet the seventeen goals of the 2030 Agenda, this Outcome Analysis adds a brief work of correlating the indicators organized on the basis of the OECD Guidance Parameters with the seventeen UN goals set by the UN signatory countries.

This correlation work was based on the "National Report on the Implementation of the 2030 Agenda for the DS of Portugal".

Graph 2 shows the results from this correlation analysis that considered the UN's sixteenth goals. The results are derived from the application of the following method: (a) when a correlation is recognized between an indicator and the Agenda 2030 objectives, the indicator group will receive a score of 1; (b) when this correlation is not perceived then score 0.

The correlation analysis performed demonstrates that the indicators of museums meet the seventeen objectives of the DS. The correlation between the indicator groups are disparate, however, there was no case in which all groups of indicators responded negatively to the objectives of the 2030 Agenda.

Graph 2: Correlation between OECD indicators and Agenda objectives 2030-ONU



Final Considerations

This study demonstrated satisfactory results for the purpose of the proposal outlined in this paper.

It was recognized that it is feasible to use the parameters set by the OECD to measure museum response levels for each DS pillar. However, this study is only a preview of what further investigation might result in.. Ao considerar a realização do Planejamento Estratégico como instrumento para cumprir os objetivos do DS, é possível visualizar, já nestes resultados, quais são os pontos estratégicos que os Museus poderão contribuir de forma assertiva para obtenção de resultados satisfatórios.

Another way to use these results is for the Museum to disclose to the Government its level of response to SD-related objectives, which consequently adds to society a better living condition and also contributes to the reduction of disparities among the population, encouraging a more representative performance of the social capital of the microenvironment in which the museum is installed.

A third relevant point is the possibility of creating a Good Practice Guide that will allow Museums in Portugal to have a referential basis for implementing such practices in the organization or even to improve activities and modes of operation with respect to their levels. of sustainability.

However, as already described, this is an initial contribution that should be developed with greater complexity. Results that may be sought in future studies are related to: (1) a study with application of sample selection method that guarantees the generalization of the results; (b) study of international sustainability indicators applied to museums

that may serve as reference for the construction of a set of indicators customized for the Portuguese case or another country of interest; (c) Definition of desired minimum and maximum levels of sustainability; (d) Data collection using different methods.

Thanks

This work received the kind support of the Director of the Monographic Museum of Conimbriga, José Ruivo and the Coordinator of the Águas de Coimbra Museum, Ana Santos and tutoring the Professors of the Department of Social and Political Sciences of the Territory of the University of Aveiro - Professor Artur Rosa Pires and Professor Doctor José Manuel Martins.

Endnotes

[1] This study was partially presented in May 2019 in the Department of Social sciences and Policies of the Territory at the University of Aveiro, Portugal to complete the Environmental Discipline and Development Strategies within the framework of the Master's Course in Political Science, first year, second semester, under tutoring by Professors Doctors Artur Rosa Pires and José Manuel Martins.

[2] *« The 2030 Agenda for Sustainable Development of the United Nations is composed of 17 Sustainable Development Goals (SDGs) and was approved in September 2015 by 193 members. The SDDs stem from the joint work of governments and citizens around the world to create a new global model to end poverty, promote the prosperity and well-being of all, protect the environment and combat climate change.» Source: https:// www.ods.pt/ods/*

[3] The Statute giving new guidelines to museums can be found at http://archives.icom.museum/statutesspa.pdf

[4] This document can be found at https://www.stewart-museum.org/librairie/sustainablepolicy2015/-87..pdf.

[5] The document was first published in 2002 and underwent revisions in 2013. It can be found at: https://www.amaga.org.au/sites/default/filesuploaded-conten/website-content/SubmissionsPolicies/museumsandsustainabilitypolicy2003-2012.pdf.

[6] According to Rauen parasitisvariables "are variables that, not constituting directly as object of study, interfere in the relationship between independent and dependent variables" (2012,p.6).

[7] IInformation and data about the Museum are described according to the source of the Museum and Ruins of Conimbriga email address. [Accessed Aug. 10 2019]. Available at http://www.conimbriga.gov.pt/portugues/ruinas.html .

[8] Source of information: website Roadmap of Museums and Museum Spaces of Central Portugal. [Accessed Aug 10 2019] Available at: http://roteiromuseus.ccdrc.pt/museusficha.aspx?idMuseu=57&tipologia=4

Bruce Nauman's Square Depression: the experience in public space

Mayra Simone dos Santos

Introduction[1]

As We arrive in front of the Institute of Nuclear Physics of the University of Münster in Germany, we come across a piece built in white concrete, buried in the ground. Its shape suggests the negative of an inverted pyramid, with a square base of 25x25 meters and depth of 2.3 meters in its center. It is the public sculpture Square Depression, designed by American artist Bruce Nauman.

The depth announced in the very title of the work is only experienced as we dent it. One can think of the Square – the square geometric shape, or the old-fashioned form – but we don't see it, we only notice the inclination of your planes The white surface of the sculpture comes in contrast to the grassy area, remembering a large stage where the audience can walk, reminding us of the ramps and architectural accesses such as how we face the alives and slopes of a topography or when the we literally build by a demand of space or imposition of the program. We can take as reference the square in front of the Georges Pompidou Centre in Paris, by Richard Rogers and Renzo Piano, characterized at the same time as sloping square and access ramp, whose slope and size determine how to see the surrounding space. The inclined plans of both Bruce Nauman and Richard Rogers and Renzo Piano seem to act the same way, even being on different fields. What sets them apart is that in the case of Nauman's sculpture, the inclined planes, accessed by either side, lead to the center of the work, reflecting its self-referencing character, while the ramp of the Georges Pompidou Center is a square and also access to the building, i.e. an element that is part of the whole.

The work

> The part is a square depressure rhombodal with perimeter at ground level and slightly above the eye level of a person standing at or near the center. The play deals with the confrontation of private experience with public exposure. (Nauman, 1977 in: Bußman, König, 1977, p. 272) [2]

The Square Depression project, originally made in 1977 for the Skulptur Projekte in Münster, materialized only in 2007. In the brief text written by Nauman dedicated to the work for the catalog of the exhibition of 1977, there are two aspects to be observed: first the decision on the positioning of the center level of the part, which is "slightly above a person's eye level". The central part at 2.3 meters deep puts anyone of average stature totally below the level of the terrain, being wrapped throughout the piece. In the center, we are completely in contact with the sculpture, realizing it in its purest materiality. Depth changes the perception of space in relation to the field of view, decreases the visibility of the surroundings, increasing the feeling of isolation, helplessness and loneliness that, in some way, the work tries to promote. Being in the center corresponds to the apex of the desired sensory experience, a point that leads the public to the absolute state of introspection. Hence the game of the word Title Depression, which can mean a psychological state, of being at the mercy of a negative condition, which space construction itself can cause; as well as alluding to its geographical sense, of relief of a terrain, which translates into the form of inverted pyramid.

The other issue is that "The play deals with the confrontation of private experience with public exposure." This statement by Nauman is about the experience of each of us, individual, before a work that makes us unintentionally reveal emotions in public as we walk about it. Whoever enters is in direct relation to the sculpture, participating in it. He who approaches sees who is on it as part of a performance, as something equally exposed, what is revealed in the text of the curators themselves: "Entering therefore amounts to a disappearance, but which is actually an exhibition too, for the person moves at a negative stage" (Frazen, König, Plath, 2007, p.173).

In the understanding of the curatorship, while we are sheltered by sculpture, technically protected by topographic depression that puts us in a negative condition in relation to the level of the terrain, we are also exposed in its center. This dual experience somehow generates tension over the limits of public and private dimensions.

The first Skulptur Projekte de Münster in 1977 proposed to reflect on the following question: what would contemporary public works of art be? The meaning of the public word in Münster passes both through the condition of space as a public sphere, that is, in a democratic sense, and by the notion of recipient of the work of art, of the group of people who will experience it. We can say that somehow the project proposal reflects on this condition. If we understand the "Square" of the title as a square, we can imagine the work as a mirror of a public space, even by occupying a front area between a building and the street, meeting the call of the project. However Nauman goes further, lowering his center, the apex of work also becomes an anticlimax. Which makes us return to the tension that space causes in the visitor. Other Nauman productions will also address the public aspect, in order to be thought for the viewer, focused on the experience of the public, but within the institutional private space.

The artist

Bruce Nauman, since graduating in the 1960s at the University of Wisconsin, has produced works in various media in art, such as sculpture, installation, performance, video, holography, neon and drawings[3]. Early in his career,

the artist faced a question that would guide his works: "what would be art?". He realized that being an artist and working within the studio, his entire production could be designated as art, coming to the conclusion that the only problem would be how to organize this production to present it as such (Nauman, 1988, in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p.408). From this he began to produce videos, recordings of the experiments that took place within the studio, such as Dance or Exercise on the Perimeter of a Square, from 1967-68 in which he performs choreographed steps defined by a marking on the floor; and Violin Tuned DEAD, 1969, in which the artist elaborates a video of himself playing violin on his back at a certain rhythm [4]. Yet his art did not sum up on it. At all times he wondered what would be different and original, reflecting on artistic doing.

> I remember, at one point, thinking that someday I would find out how you do it, how you make art - "What's the procedure here, guys?" - and then it wouldn't be another fight. Later, I realized it would never be like this, it would always be a fight. I realized I'd never have a specific process. I'd have to reinvent it over and over again. (Nauman, 1988 in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p. 406) [5]

Get out of my mind Get out this room, 1968, is a work of a series of artistic installations, including corridors and rooms, which the artist produces in the late 60s and early 70s, in which sound, light and video are incorporated into the environment and the public is called to walk and perceive the space, in a performance tone. In this work the public enters a room where the recorded sounds of the artist are issued speaking the title of the installation in various tones, leaving the audience stunned by wrapping it in a field of ambivalent actions: staying in the room and absorbing the work or answering the call of Output.

Another installation is the Corridor Installation, from 1970, which originates from the 1968 video Walk with Contrapposto, for which it builds two parallel walls, with distance between them of 51cm, 2.44 meters high by 6.10 meters long, referring to a corridor Narrow. In the video the artist walks down this corridor, moving his hips in a stylized way, with his hands crossed behind his neck. For Benetti (2013, p. 100) when creating a body restraint and compression device, making his performance difficult, the artist incorporates the walls into choreography, highlighting the twists of his body. In 1969 he first transferred this experience to the Whitney Museum, under the name Performance Corridor, building a space similar to that of the video and leaving the public the possibility of entering and experenciar, on the condition that a single individual entered at a time. For Nauman this piece was important, because from it comes the idea of making a participatory piece, without the participants being able to change the work (Nauman, Kraynak, 2005, p.114). In 1970's Nick Wilder Installation, one end of the corridor is closed where two monitors are installed, one passing the video of the empty corridor and the other showing the image of those who travel it. The space is small and repressive, without giving room to interpretations and sensations different from what the author wanted to cause. From this concept were built some versions of these corridors in galleries and museums, some wider, others narrower, one with mirror at the end, others with flashing lights, such as in Green Light Corridor, 1970, Corridor with Mirror and White Lights (Corridor with reflected Image), 1971, and Kassel Corridor, 1972.

In these works the role of the public is part of its essence: each movement is foreseen and analyzed by the artist in order to control his actions in the environment. The importance of the body in Nauman's works can be seen from his performances recorded on videotape, in which we can perceive the cadence of their movements, in a search for a rhythm of our own. On this, the artist comments in an interview given to Lorraine Sciarra in 1972 that at first it was like recording a certain activity, an exercise, but then with the reflection on the subject, especially from the reading of the book Gestalt Therapy and discussions with the performance artist and choreographer Meredith Monk, he came to have more body awareness and understood his work also as a dance, something like works that choreographer and dancer Merce Cunningham had performed (Nauman in: Nauman, Kraynak, 2005, p.166). These balancing exercises, over time, were thought of as dance problems, without the artist being exactly a dancer. For Benetti (2013, p.85) the artist sought a movement that was expressive in itself, without it dramatizing to exhaustion what these movements provoked.

Therefore, the position, movement and interaction of the public become necessary elements for the recognition and awareness of the space itself. Therefore, the artist's concern to keep control under this experience, either through the limits imposed by space itself or even through written instructions given by the artist, describing the best way to understand the purposes of his Work. Given a set of instructions, people feel compelled to respond to a certain type of interpretation, not necessarily limiting them, but inducing them to participate in a controlled situation.

> I think if you can control the situation physically, then you can have a certain amount of similarity. People are similar enough so you can have at least a similar type of experience. But certainly the private thing can change the experience a lot in some ways, don't expect to be able to control it. But on the other hand, I don't like to leave things open so people feel they're in a situation they can play with. (Nauman, Kraynak, 2005, p. 182) [6]

The white shape

In Square Depression, even by the chromatic contrast of the grass with white concrete, there is a clarity between the act of contemplating the sculpture and effectively participating in it, of being outside and being inside. It can be understood that the condition of being inside is part of the artistic proposal with regard to the idea of being exposed. With this exception, little is determined by the artist and, in a way, actions are free. Because it is inscribed in a public and open space, we can assume that the artist has less control over the actions. In this case, the public character is immanent, and it seems possible to appropriate the work in other ways. For example,, walk, sit and rest or even ride a bike or skateboard. Although without a clear instruction on how to experience the work, intuitively, the artist leads the audience to its center. The instruction is implicit in its format, in the inclination of its planes, where the direction of the movement meets centrality. Walking to its center and looking around seems part of the protocol.

Square Depression was only built in 2007, as the project at the time was disapproved by local authorities, also facing financing problems. In these thirty years until its construction little changed with respect to the original design, except the change of the water drainage system. Its sketches and drawings focus on the abstract shape projected by four isosceles triangles incorporated into the ground in depth, with a 10 degree slope[7]. The triangles are separated by a subtle span of 2 cm, which assists in drainage and shows the geometry of the sculptural part. A clean and pure, self-referencing form.

In addition, Square Depression's drawings make us think of the reverse, the empty space of a pyramid. This issue of negative space had already been the subject of his previous works, such as in A Cast of the Space under My Chair, 1965-68. In this work, the artist reconstructs in concrete the empty space under a chair, turning negative space into a useful space, subverting the functional sense of the object and thus creating a new symbolism. Nauman also shaped with resin and fiberglass the space between two boxes on the floor in Platform Made Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on the Floor, 1966. The molding of these negative spaces influenced the work of some artists, As Rachel Whiteread (Simon, 1988, in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p.405), and more specifically the Untitled work (one hundred spaces), 1995, in which the artist has shrouded in the respective negaced under 100 chairs.

> Putting the space under a chair was the sculptural version of De Kooning's statement: "When you paint a chair, you should paint the space between the sleepers, not the chair itself."
>
> I was thinking so: about leftovers and negative spaces. Negative space for me is to think on the bottom side and back side of things. (Nauman in: Wood, Hulks, Potts, 2007, p. 409) [8]

From the perspective of Square Depression, we can understand that sculpture maintains relationship with this concept: by reflecting on the negative of a pyramid, reverses its shape and makes a space that invites, receives and welcomes the public. This strategy in any case does not eliminate the opposite image, it is in the imaginary of those who see, as if sculpture were reminiscent of a construction.

In the 1970s Nauman works on some sculptures, called hybrid architectural works by Janet Kraynak (in Nauman, Kraynak, 2005, p.187) or architectural installations by Joan Simon (in Wood, Hulks, Potts, 2007, p.411). These works are composed of rooms and corridors, which show the artist's search for the production of large physical spaces, so far inscribed within museums and galleries. Already in the late 1970s the artist reflects on how to produce works on a larger scale. In 1978 at the Ace Gallery in Vancouver, he exhibited small-scale models of sculptures that could be installed outdoors, some of which were proposed to be buried underground as ramps and passages, providing paths for the viewer (Nauman, Kraynak, 2005, p.185-186). At first the viewer seized the piece in the dimension that was presented, within the space of the gallery and in a second moment, knowing that it was there on a reduced scale, tried to imagine the proposed dimension. Again the artist promotes a tension between the two information, generating divergent experiences. According to the artist, the information that makes these works interesting is the fact that the viewer begins to imagine what it would be like and how it would respond to a proper scale, even knowing that what is being presented, the sculpture, is just a model (Nauman, Kraynak, 2005 , p.187). Then there are the two ideas that fit in the work, that of sculpture and that of model. It is important to point out that even though it is a model, the concept of the work is guided by the idea of public space, of belonging to an open space, outside the institutional space. That is, were works designed to be built.

> My intention was to deal with the relationship between public space and private space. When you are alone, you accept space, cursing you with your presence; once someone shows up, you withdraw and protect yourself. The other poses a threat, you don't want to deal with it. The best example of this is when someone leaves a busy street and enters a phone booth. On the one hand, you go in there to get acoustic privacy and, on the other hand, becomes a public figure. It's some kind of conflicting situation. What I want to do is use the investigative polarity that exists in the tension between public and private space

> and use it to create an advantage. (Nauman in: Nauman, Kraynak, 2005, p. 187) [9]

Another important point, Benetti recalls (2013, p. 110) is that these architectural installations, while idealized as interventions on the urban scale, are not made to interfere in the landscape, since they are buried buildings or Underground. In this sense, the works are no longer seen as landmarks, to be experienced by the public. An example of this approach is Model for Trench and Four Buried Passages, 1977, a model of an underground piece made of plaster and fiberglass that evokes imagination while having a sculptural presence.

So if we try to imagine the concepts that guided Square Depression we would say that there is a search for negative space, with the construction of the inclined plans buried so that the public could be induced to walk and experience, as happens of course in a public space. We can understand that Square Depression is linked to these works presented at the Ace Gallery in Vancouver in 1978 and that perhaps it was the only one in this series to be built, even thirty years later.

Conclusion

For curator Kasper König, after thirty years, a cycle closes: "When Bruce Nauman designed the work in 1977, he was way ahead of his time. The inverted pyramid has not lost its relevance in the last 30 years" (König, Press release, 2007).

"A thought of sinking, the sunken triangles, is that you can run and be so deep that the level of the eyes is below ground level. (...) Everyone is above you and looking at you. This was the origin of the idea", describes the artist in 2007 (Nauman, Press release, 2007), which confirms the idea of inducing the person towards the center, in order to expose it in the given space.

We then return to the idea of the inclined plans, the construction of the topography. The public must physically respond to the depth of the sculpture, positioning themselves inside or outside, either by crossing it or walking around it. Seeing the piece and percebê it with the body become a continuous experience and the behavior and gestures arising change due to its positioning. The body becomes an agent, a key element for understanding Nauman's sculpture.

In architectural space buildings, whether in the urban external environment, whether in internal spaces, the paths lead us to see and perceive the depth and quality of the environment. Between positioning and movement we recognize and experience space, although invariably the urgency of daily life prevents us from reading it with other eyes.

Nauman's public sculpture is a transgressive and complex space. Entering Square Depression represents an induced walk, in which feelings of protection and exposure are mixed. The hibridez so latent in this work makes us think of other ways of seeing and perceiving space. The ramped square of access to the Georges Pompidou Centre has an inherent function in its program, in being a public welcoming and flowing environment. At the same time, it makes us seize the building and its surroundings with another look. It is in this sense that, I propose, architectural work and artistic work can approach, in the way we confront and seize space. Square Depression is a public sculpture. Your resulting experience goes beyond, overcoming functionality, and resisting assumptions beyond the artist's own creative thinking. A work that treats space from a critical point of view, between tensions and longings that your experience is capable of provoking.

Endnotes

[11] The present work was carried out under the guidance of Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin, with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) - Funding Code 001.

[22] Do original: "The piece is a rhomboid square depression with the perimeter at ground level and slightly above the eyelevel of a person standing at or near the center. The piece is about the confrontation of private experience with public exposure."

[33] The analysis of this article starts from a set of works by Bruce Nauman to understand the work Square Depression, not limiting its trajectory. For a more comprehensive reading we recommend Liliane Benetti's doctoral thesis, Angles of a slow walk: containment exercises, reiteration and saturation in Bruce Nauman's work, cited in the bibliography.

[44] Images of the works cited throughout the article can be seen in Bruce Nauman's Words book by Bruce Nauman and Janet Kraynak quoted in the bibliography.

[55] Do original: "I remember at one point thinking that someday I would figure out how you do this, how you do art – like, "What's the procedure here, folks?" – and then it wouldn't be such a struggle anymore. Later I realized it was never going to be like that, it was always going to be a struggle. I realized it I would never have specific process; I would have to reinvent it, over and over again."

[66] Do original: "I think that if you can control the situation physically, then you can have a certain amount of similarity. People are sufficiently similar so that you can have at least a similar kind of experience. But, certainly, the private thing can change the experience a great deal in some ways, and I don't expect to be able to control that. But, on the other hand, I don't like to leave things open so that people feel they are in a situation they can play games with."

[77] Drawings and sketches can be seen in the catalogs of the Skulptur Projekte in Münster of 1977 and 2007, cited in the bibliography.

[88] Do original: "Casting the space under a chair was the sculptural version of de Kooning's statement: 'When you paint a chair, you should paint the space between the rungs, not the chair itself'. I was thinking like that: about leftovers and negative spaces."

[99] Do original: “My intention was to deal with the relationship of public space to private space. When you are alone, you accept the accept the space by filing it with your presence; as soon as someone else comes into view, you withdraw and protect yourself. The other poses a threat, you don’t want to deal with it. The best example of this is when someaone steps out of a crowded street and into a phone booth. On the one hand you go in there to get acoustic privacy and on the other hand you make yorself a public figure. It is a conflicting kind of situation. What I want to do is use the investigative polarity that exists in the tension between the public and private space and use it to create na edge.”

Culture and geopolitics: building Latin America through MoMA

Laura Levi Costa Sousa

Latin America, a concept in dispute

Latin America. since the constitution of the 15th century Iberian maritime empires has been constituted as a geocultural id-entity (Quijano, 2005, p.107) projected from and reflecting the "other", which in turn originated from exogenous efforts (especially with the overthrow of the old colonial system) and endogenous, since since independence the Latin American nations have been experimenting with various initiatives of anticolonial integration against the attacks of the United States and Europe in the nineteenth century. Latin America therefore stands as a breeding ground in which different possible ideas of integration are articulated between very different social, economic, cultural and political national states, gestated within each of the geographical and temporal points.

The polysemy of the concept is the result of constant geopolitical, ideological and cultural disputes that have been under tension since the Great Navigations. The impossible task of unifying it from the linguistic, geographical or cultural point of view (Rouquié, 1991, p.21) represents a counterpart to the numerous homogeneous identity attributions to that vast territory, which when analyzed from the endogenous point of view, is naturally plural, if we compare the countries that are part of it, it is impossible to look at the Latin American city as a "natural reality" (Gorelik, 2005, p.112).

Conceived in 1823, the Monroe Doctrine represents the first initiative to propose an inter-American system from the United States, seeking to pave the way for a continental identity associated with the notion of brotherhood among the American republics, even though the doctrine eventually pointed to the guardian character of the United States. United States over other nations (Atique, 2009, p.24). In the convergence of the renewal of the idea of continental integration printed in the Good Neighborhood Policy - conceived by Franklin Roosevelt in 1933 and catalyzed at the beginning of World War II -, with the modernization projects of the Latin American national states carried out from the years 1920, We identified the defining moment of the dispute and consolidation of a particular Latin America. However, the incorporation of a new world order at the time of the Cold War highlights new eminent questions that transform the nature of relations between the United States and the southern republics: on the one hand, the period of economic recession in 1945 motivates emancipatory efforts towards the industrialized centers, for example the creation of the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC) in 1948; On the other hand, the United States continues to pursue strategies of rapprochement with the Latin American republics in view of the necessary expansion of the area of American ideological influence..

Born, therefore, as a concept in dispute between French panlatinism of the nineteenth, US imperialism driven in World War II and the strengthening of articulations between nations that seek to consolidate their national emancipations, Latin America consolidates itself as a symbol invented and disputed for its effects. legitimizers, which oscillate between the universes of cultural significance and the political sphere (Al Assal, 2018, sp).

If Latin America has always been a concept in which multilateral disputes and tensions are articulated, it can be said that an analogous movement occurs in the disciplinary fields of art and architecture, in which the cultural creation of discourses throughout the twentieth century is a fierce conflict. search for the legitimation of historiographical versions proposed by the different poles of elaboration. Considering that the cultural milieu conforms a substantial part of US foreign policy, from the perspective that the New York Museum of Modern Art (MoMA) is born as an arm of the State Department, engaged early in government aspirations, this article seeks to First, discuss how transnational geopolitical disputes intertwine with the Latin American agenda in the path of the MoMA cultural agenda..

From the perspective that architecture and urbanism in Latin America, through its symbolism and connections with governments and state civilizing projects, relate to the invention or imagination of identities (Al Assal, 2014, p.23), the Latin American Architecture since 1945, inaugurated at MoMA in 1955, seems to represent an emblematic moment of Latin American integration. The present paper, which does not seek to exhaust its analysis, will therefore attempt to understand how US cultural diplomacy intensified in the Cold War, the developmental aspirations of national states in the subcontinent, and the wills of regional intellectual elites articulate, overlap and echo in the cultural narratives broached in the exhibition.

Soft power and inter-american relations

Despite the concept of soft power, defined by Joseph Nye in the late 1980s as the ability to achieve what one wants through attraction rather than coercion or economic aid to emerge at the end of the Cold War, it would be anachronistic to think. the genesis of this apparatus at the heart of the questions arising from the end of World War II. Considering that "the relations between centric and peripheral countries, in the global system that emerged

from the international division of labor, were from the beginning much more complex than can be inferred from conventional economic analysis" (Furtado, 2013, p.178), and that The State Department wished to reestablish relations with the South through softer approaches than previous experiences. It is noted that culture and propaganda play a prominent role in inter-American relations. Thus, from an early age, cultural bias became a useful way to pave a continental unit.

Since 1939 Latin America had felt the impacts of war economically, and such disturbances were expected to produce a political destabilization that, in turn, was feared by the Americans as providing fertile ground for Axis interference. With the US's entry into the war, it became imperative to ensure the adherence of Latin American nations to US policy. As a means of controlling trade in the hemisphere, as well as securing Latin American support for the Allied cause, the United States has undertaken several capital injection measures in Latin America, which meant, during the war years, the expansion of inter-American trade, as well as paving technical and economic cooperation on the continent. However, rather than securing support from the former colonies through economic incentives, the war years demanded the ideological reliance of the Latin American republics on the United States. To a large extent, import and export relations between the north and south of the continent entailed the consumption of US products and technology by the Latin American nations, thereby implementing the American way of life and consumption pattern as a model. be followed. This conferred a relationship of dependence on the exporting periphery of primary products and food in relation to the industrialized centers, holders of technological innovation, which would become their consumption models, thus generating a circle of cultural dependence that ends up emphasizing underdevelopment Of region.

While ideological convergence operated through trade relations between the United States and Latin America, soft power also set a path for applying US values as a model. The desire for closer relations with Southern neighbors from cultural diplomacy seems to take root in the 1930s, when then President Franklin Roosevelt recovers the Monroe Doctrine's inter-American integration effort in implementing the Good Neighborhood Policy, characterized by a series of political, economic and social cooperation initiatives and incentives for cultural exchanges and exchanges among the countries of the American continent.

Until 1945, soft power would function from two reverse motions. On the one hand, the United States spread the American Way of Life (Tota, 2014, p.158) and its own consumption pattern of the industrialized central countries, thus creating a plan of ideologies in relation to the peripheral countries. This model reaches Latin Americans in various ways, such as consumer goods themselves, but also film, radio, music, art, as well as through the granting of scholarships for young Latin Americans to professionalize in the United States and educate based on American technical and intellectual models. On the other hand, the eyes of the foreigner turned to the Latin American cultural production, organizing exhibitions, projects and events of art, cinema, music, architecture, photography, etc., in the North American cultural institutions, in which speeches were also elaborated. compliments about Latin American culture.

Since its inception in 1929, MoMA has maintained close ties with the Government, presenting itself as a direct capillarity of the State Department at a time when the expansion of US hegemony in the "modern world system" (Wallerstein, 1974, p.337) was also made from the point of view of cultural supremacy. From the perspective of constant alternations in world artistic hegemony (Cohen, 2013, p.13), MoMA emerged as a vanguard proposal, proposing itself as a propitious place for overcoming academic trends (Cota Jr., 2016, p.26) and spreading a new vision of art. To the extent that Americans sought the position of pioneering arbitrators of the census of international artistic culture, subverting the logic of the European avant-garde, which since the 1930s has "strongly questioned cultural trends inspired by what was seen as an excess of rationalism. "(Liernur, 2010, p.173), meant looking for other possible expressions of modernity in dispute. Therefore, it would be simplistic to reduce the integration of Latin America into the MoMA cultural agenda into pure propagandistic action, since the specific disputes in the artistic field also corroborate the United States interest in Latin American expressions..

It must be said, as will be further explored later, that all the historical processes that mark any encounter between cultures are tributary to diverse efforts, and never the result of unilateral action by culture which, as it were, is more influential or hegemonic. . This logic would eventually ignore any relationship of reciprocity or adaptation. The following chapters aim to explore how soft power has emerged as a key factor in US foreign policy, without obscuring the multilateral perspective of these circularities, understanding MoMA not only as a stage but as a substantial agent of the proliferation of governmental wills..

MoMA, Latin America and cultural diplomacy

In the light of this complex imbroglio, the harmony between MoMA's cultural agenda and the issues arising from both the arts and geopolitics is very clear, and Latin America becomes a focal point in both spheres. The reception

of Latin American culture at the museum expands and is structured more consistently, especially with Nelson Aldrich Rockefeller taking over the presidency of the institution in 1939. In 1941, the museum's alma mater would be invited by Roosevelt to assume the coordination of the Office. of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), extension of government created a year earlier on the premise of the perception of a massive threat to US national security (Cramer; Prutsch, 2006, p.786).

Overall, the OCIAA intended to prepare and coordinate policies to stabilize Latin American economies, secure US influence in the region, and combat Axis incursions into the hemisphere, acting from different fronts. During this period, OCIAA would prepare several cultural projects of continental integration, building and spreading a culturally constructed image of the good neighbors. Despite the undisputed relevance of OCIAA's other areas of expertise, such as radio, film, television and economics, we will focus specifically on its rebounds in MoMA, which is the central object of this article..

In 1942, the Museum of Modern Art Bulletin emphasizes that "[...] the Museum has carried out multiple programs of exhibitions, concerts, competitions and publications which we believe have helped lay the foundations for mutual respect and understanding between the Americas "(MoMA, 1942). The first MoMA exhibits on modern Latin American art and architecture coincided with Roosevelt's inauguration of the presidency in 1933, when the need to establish friendships with Latin America was on the Government's agenda. The first of these was the Diego Rivera exhibition, which took place between 1931 and 1932. In 1933, MoMA launches Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera, highlighting the keen interest in Mexican modern art as well as pre-Columbian expressions. The overlap of local and universal tradition and modernity as a new perspective on the theory of modern art that MoMA sought to suggest was notable in the 1933 American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan). But the geopolitical aspirations of MoMA irradiated in the trajectory of Latin American art positions are remarkable in the opening speech of the Twenty Centuries of Mexican Art exhibition (1940), when Rockefeller, who acted as his own curator, would argue that the exhibition should contribute to a "better understanding" of Mexican cultural life (Apud Cota Jr., 2015, p.74).

In 1943, the MoMA inaugurates The Latin American Collection of the Museum of Modern Art. The foreword to the exhibition catalog written by Alfred Barr indicates the urgency of spreading good neighbor policy within the scope of war.:

> Thanks to World War II and certain men of goodwill throughout the Western Hemisphere, we are setting aside the blind eyes on cultural understanding that have kept the eyes of all American republics fixed on Europe, with a slight glance at each other. over the last century and a half. In the field of art we are beginning to look each other straight in the face with interest and some understanding. As evidence of this progress, we believe that this volume certainly has a value, indeed a double value. First, this is the record of the most important collection of contemporary art in Latin America in the United States, or even around the world (including our southern sister republics). Secondly, this is the first English publication of a study of the pictorial arts of Latin America during the previous three centuries, taken as a whole, and with frequent references to our own art; such a vast object, so complex and so little explored that this show takes on the character of a pioneering enterprise. (1943, p.3, our translation)

The statements that open the publication indicate some important points regarding the approach of the "southern sister republics" with the United States in the culture key during World War II. First, Barr promotes the strengthening of an American identity when he points out that republics stop looking at Europe as a model, suggesting at a glance the existence of US superiority on the continent, thus pointing to a new brotherly relationship between the United States and America. Latina. Being an exhibition of Latin American art, the words of the museum director seek to exalt such production, as well as bring it closer, albeit from the aesthetic point of view, with American art, when he states that among the works acquired, there were often "clear references to American art" - here, their mirror condition stands clearly. In this sense, while an imaginary built on Latin American culture was being formulated and exalted in the great American institutions, at the same time the United States strove to implement its own artistic production as a reference and model. It is in this double sense that OCIAA operates.

After Mexico, the second most courted country at MoMA was Brazil, which from the perspective of the war would become the main American ally on the continent (Liernur, 2010). His presence at MoMA opens with the 1941 Portinari of Brazil exhibition, followed by Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor (1943), which precedes Brazil Builds: Architecture New And Old 1652-1942, an emblematic moment of the relationship between Brazil and United States. Organized by Philip Goodwin in 1943, the exhibition marks a fundamental moment in the elaboration of a reading matrix that would become recurrent in historiography, supported by the idea that Brazil had created a new national language within the universal language of the modern architecture in dispute. On the verge of a growing and complimentary

narrative in the face of Brazilian production grounded on the inventiveness and ingenious peculiarity of a few canonical masters, the exhibition consecrates the idea that Brazilian production had constituted a modern architectural expression capable of accounting for local specificities. But beyond Brazil Builds' senses of revising modern architecture and New York pioneering in narrative consecration, Goodwin does not omit the political underpinnings of that enterprise.:

> The Museum of Modern Art, New York, and the US Institute of Architects, were both in the spring of 1942, eager to catch relations with Brazil, a parents who was going to be our future allied. (1943, p.7).

Finally, this long trajectory of exhibitions on Latin American production signals a concise programming elaborated by MoMA, which reflects the growing effort to enhance Latin American culture and to create narratives about its various expressions..

Culture and geopolitics in the Cold War

The year 1945 introduces new paradigms to US foreign policy. At the same time that the years following the end of the war continued to strengthen the Pan American Union, now more than the need for alliances in the scope of the war, the relationship between the United States and Latin America is moving towards expansion of the area of American ideological influence and the fight against growing communism.

With regards specifically to the debates inherent in twentieth-century modern art, the pursuit of American hegemony was largely from the point of view of the relentless international search for truly modern languages, that is, in fact to dialogue with the new times. . These disputes are intensified with the end of World War II, when the world faces a new world order, new questions, new challenges.

In the years following the end of the war, Europe was appalled by the urgency of its reconstruction, once devastated after repeated conflicts, which allowed the gradual affirmation of the United States as an economic, political and cultural power within the competition with the artistic capitals. In this sense, the year 1945 marks the moment in which the hegemony of the artistic culture from Paris to New York is actually transferred, although we must consider that this process was not direct and punctual, since the United States had been taking a position of prominent in the economic and political scene since the nineteenth century.

The European cultural system based on rationality, aware of its own limitations, entails the inevitable crisis of "the European sciences" (Argan, 1992, p.507) shortly before World War II. Until the beginning of the discussions that guided the importance of the relation between the production of art and architecture with the specific characteristics of the culture and climate of each country, the modern noun had predominant universalist vocation, but with the changes of the positions in face of the new configuration. world and growing nationalism as a result of the wars, a national adjective is incorporated into the modern (Liernur, 2010, p.169). The overcoming of the architectural models guided until the mid-1930s by a universal aspiration, often homogeneous for any territory - as the members of CIAM postulated almost dogmatically with the International Style.[1]–, widely debated throughout the twentieth century, it also corresponds to the meanings inherent in the field of the arts, relevant in the continuation of the Latin American presence in MoMA beyond a diplomatic project..

In order to ensure its pioneering position in this process in a clear process with European cultural centers, the United States claims other cultural production models, not yet officialized by international criticism and which interests us specifically in this work, other modern architectures. In the light of their peculiar colonial formation, to the dichotomy between the columnial formation, and the metalphoportary between Cologne and Metropolis, Central and Cultures, National and Foreign and Regional, Global and Global, Costa dealer, the integification of the Latin American Parade in Moma along the Cold War does not concern only the search for new languages in the scope of the pursuit of new languages in the scope of the striker of the artists and architectural chains. In a certain way, the elimination of Latin American culture seems to be inversely proportional to the scarce economic economic programs for the region, since the coming of war, the injection of capital is stinked and starts a period of expressive economic negligence.

At the beginning of the Cold War, the United States institutes economic aid plans for several partners of the globe in order to foster its urgent reconstruction, with particular attention to the Marshall Plan in Europe. In this process, Latin America sends aside as a comparison to the war years, characterized by great significant monetary collaborations from the United States. With the economy affected by the dependence on the outer market[2], In particular, European crowding dispute and latin-dominicos and industrialists before the European Europ Policy (RABE, 1978, p.292) derived from the confinement of Latin America in its underdeveloped condition.

Three years after the confession of the conflict, ECLAC, a regional Commission on the San-ATE, the ECLAC, a CEO, the Commission, the Commission, the Commission was to be able to give the recession in the institutional, the Commission has helped to the Commission, the

Commission has helped to commit to the dycothetic dietary perpetcher, the Commission has helped to the Commission, the Commission was to be able to give official of the institutional point of view of San-ATE, the Commission has helped to the Director with the dycothelo dichotomous center of the Latin American, the Commission was helped to the Commission to be classified with the diversity of the institutional aid, the Commission was helped to give the divotimer of the institutional point of view of the Southern Central-the-artist, the Commission was helped to officialize the Lynutical Depotheric aid to the Commission, the Commission was to be able to give officialization of the institutional point of view of the institutional point of view of the institutional point of interest to the System, the Commission was helped to officialize Latinary of the institutional point of view of the institutional aid, "the distinguishing and with identity in the American continent (" Singer, 1997, p.173), representing the endogeous efforts of articulation of a supranational identity from a common condition, structured in the dialogue of elites with the eligibility dialogue with the national elbows.

If it was not interested in the United States to establish an economic aid plan at that moment, Latin American dissatisfaction in this immrbognio demanded, therefore, of other apparatus to calm the moods, strengthen ideological dependence and reestablish interameric integration. The United States, in this perspective, choose to continue the integration project, intensifying the application of the soft power in the Inter-American Relations.

However, it is important to keep in mind that the latin-American culture's efficiency in the United States is not encouraged only by the United States. In the light of transnational bias, Concept developed by Barbara Weinstein Thinking about the story outside the nation: The historiography of Latin America and transnational life bias, it is assumed that in the same way that the United States receive the culture of countries to the south for diverse grounds, the own Latin American Intellectual Elges, closely linked to the emancipatory and developmental projects of national states, wish to enter into international professional networks, actively participating in the construction of the speeches diffused by the center. In other words, knowing that the US does not operate as the only point of origin of the exchange efforts in the modern culture, it would be unsustainable to deal with these inter-American dynamics as a single handway. These collective imaginaries on the latinity conceived abroad are therefore, tax, which is different for the international complex of ideas, in which different vectors act with greater or lower expressive.

Latin American Modern Architecture: A Built Ideas From Latin American Architecture Since 1945 (1955)

Next to Brazilily Buildings of Philip Goodwin (1943) and modern Architecture in Brazil of Henrique Mindlin (1956), Latin American Architecture 1945, Occupied Exhibition Catalog Organized in 1955 in Moma by the historian of the Henry Russell Hitchcock architecture, held since its era as a key part of the historiographic construction of modern architecture in Latin America, recognized as a base still relevant to a recent historiography (Fraser, 2000).

Knowing that the discourses produced in MOMA are not passive elaborations, but cultural constructions resulting from interests and misve ruling, It is verified that the cultural synthesis that Hitchcock presents as imaginary about the architectural practice of countries to the south of the border integrate senses that swallows between the universe of the architectural field of the architecture, in which the modernity is the review of the modern post, war and the complex achoe of geopolitical rearrangets of the cold war. In order to unsavently to the almost narrative almost axiomatic stratified on the modern architecture in Latin America produced in the first decades of the second post-war, we will put the senses of exposure in historical perspective, seeking to analyze in which ways the different multilateral efforts echoize in the choices of curatorship.

If on the one hand, the exhibition corresponds to a North American political project of continental approach instantly since the Second War, on the other hand the hitchcock plot is indisocably to the international discussion of the architectural field. The reciprinal ethnicity of the architecture is the following the first hitchcock in the future of its architecture in the future of the 1930s, the Juomnshic, the intrinsic values, "intrinsic values" and expression contributors to modern architecture, although within a project that aspire to universality. "Held," for good or evil, [Latin American Modern Architecture] is international in its future "(Hitchcock, 1955, p.61).

Thus, in the paragraphs, we subsequently review the art, the Commission, the form of the unique consultation, exchanges, the following is the use of the narrative in the Moma is the use of a univocal process in the Moma is a unshausted process in the Moma is a unshausted process in the Moma is a unshausted process in the Moma is a result of a narrative in the Moma is a result of a narrative in the Moma is a result of a nivactory of the uniticism process in the midst of the corporate imperiginal process, the formulated and the validation of that particular vision of Latin American architecture would not have the same contours without the expressive acting of architects and members of the intellectual elites. However, the performance of these other Latin American agents is a central object of development in a development master's degree. Without nuangling the still embryonic

perspective of its multilateral dimension, the analyzes developed below seek to illuminate the different facets of the exhibition, seeking to understand how American imperialistical designs in the Cold War and the issues inherent in the field of architecture are affirmed in the consolidation of this canonical version of Latin American modern architecture. But after all, aspects pointed out on this architecture?[3]

Throughout the catalog, Hitchcock points out general characteristics that could be identified in all Latin American architectural production (or that specifically collected to exposure). The first one of them, emphasized in the artwork of the works, is the amalgam of elements of the universal language of modern architecture with aspects of the local architecture. Hitchcock points out of its recurrence, for example, in the wall of the frontal facade of the University of Mexico City (Juan O'Gorman, 1951-1953), which in turn retrieves themes of the Mexican cultural trajectory from the pre-Hispanic era of modernity. In the scope of the review of universal architecture models, criticized by its excessive rational and lack of intensity for not having discrete ties with its roots, the merger of tradition with modernity in Latin American architecture was present as a major contribution from this architectural debates in the international architects in the circuit..

The variety of solar rays control systems is also one of the qualities beighted in large part of the works analyzed in the publication. It is assumed that the exaltation of brishes-soleils, artifice created by Le Corbusier, represents the merger of the elements of the universal architecture with the adequacy of architectural practice to local climatic conditions.

The presence of strong colors is configured as another plastic formal feature that Latin America proposes as innovation for modern architecture. For hitchcock, colors have provoked exotic "visual effects", as well as its occurrence would be related to the conditions of lighting the region, whose white walls tend to cause obbuscations.

Another strong characteristic that pervived his argument is the association of the architectural elements with works of arts, which denotes the effort to identify consonants with international circuits that discuss the issue of the synthesis of the arts since 1930s. The University city of Caracas, whose pavilions were designed by Carlos Raúl Villanueva, is presented as an emblematic example of this articulation. In the case, sculptures and foreign artists, core the various Rock Buildings buildings, acting at a few times as functional elements of the pavilions, such as the Molebes designed by Alexander Calder, who work as acoustic treatment for mala class.

The curves and plastic possibilities of concrete are also exhaustively commented on the various projects present in the catalog, which would be directly related to the "certain liverism" of the "Iberian temperament" (Hitchcock, 1955, p.26). In the catalog, the timing tone in relation to the concrete armed as material that enables the freedom and inventive of the architects, definitely anchor in the international success of Niemeyer, consecrated a few years earlier.

The Brazilianity of Latin America

Every exhibition is permeated by curatorial choices, which in turn reflect in the material and expographic design. In Latin American Architecture since 1945, as well as in the eponymous catalogue, deletions, protagonisms and absences are clear in the cut-out selected for the show: only 11 Latin American countries are present there. Ecuador, Paraguay, Bolivia, Guatemala, Nicaragua, Haiti, among others, are among the countries excluded from the survey. These exclusions seem to have felt so much in the geopolitical sphere, because these republics were among those of lesser interest to American foreign policy; as in the architectural sphere, since the disciplinary field of architecture in the internationally consecrated "Latin American model" had not yet been identified by international criticism.

Also, a quarter of the works depicted in the catalogue are by Brazilian architects. Thus, it is apparent that the evident role of Brazilian production (Figure 1) in the 1955 exhibition was not the case with simple chance, and brazilianity, a national condition postulated with the success of rio's architecture earlier consecrated, ends up generating, for the the ability to represent a General Latin American ethos (Del Real, 2012, p.13).

In the light of these placements, it is verified that the characteristics of Latin American architecture identified by Hitchcock derive from that model that the narrative elaborated by Goodwin in Brazil Builds (1943) had succeeded in the imaginary of Brazilian architecture . If the 1943 exhibition inaugurates the international projection of Brazilian architecture (Martins, 2010, p.137), the 1955 exhibition recovers the reading matrix that would become recurrent from 1943, which reverberates in hitchcock's works choices and argumentation, i.e, in reconciling formal freedom with the rationalism of universal architecture, in local inventiveness, in living with tradition, and its suitability to the local context – even though the curator has developed continuities to discourse coupled with Rio architecture. However, this issue will be the subject for an upcoming article.

From the evident reflection of Goodwin's formulations in Hitchcock's publication, it is remarkable that Brazilian modernism, anchored mainly to Niemeyer's individual

success, tried to support the curatorship's choices in the 1955 exhibition and to characterize, with the consolidation of the narrative proposed there, latin American production in its entirety, even if Hitchcock paradoxically points out formal differences between the countries visited. In this way, the catalogue results in an ambiguous discourse, which recognizes individualities while depositing them in a unified condition.

Urban facades

Taking the catalogue as a collection, a condition explored by Cláudia Cabral in his article Catalogues of architecture, image and narrative, its narrative dimension lies both in textual discourse and in the ordering and treatment of the images gathered there, these discursive potential holders – and if they have been gathered, there must be something in common between them, a basic condition of the collection idea itself. But if on the one hand Hitchcock's survey is set as a review of the international style formula already surpassed by international criticism, "the narrative reaffirms a notion of common modernity, existing behind national particularities, one of the flags of 1932" (2010, p.14). The catalogue therefore evokes a certain paradox. At the same time as Latin America emerges as a review of the universal modern project, the architecture of the various Latin American repudiations share a common regional fund.

From the identification of general category typical of the architecture resulting from its survey, the historian points out the existence of a general consistency of that "continent and medium" (Hitchcock, 1955, p.11). The effort to group the large Latin American bloc into a uniform imaginary reaches its apex in Urban Facades, final subchapter of the publication.

Urban Facades comprises 3 collages of 16 apartment and office buildings, located in distinct cities (Bogotá, Buenos Aires, São Paulo, Havana, Lima, Caracas and Mexico City), presented from their front facades, denying their totality and context, which suggested the composition of a "similar Latin American city" (Cabral, 2010, p.21), that would legitimize the almost aggressive homogenization inherent in Hitchcock's discourse, which tended to nullify or reduce the diversity of Latin American architectural manifestations. Among the adjascente layout of the photographs, its treatment in P&B, the selection of buildings captured from the same angle of view and the textual discourse itself, Urban Facades reinforces and intensifies what Hitchcock seeks to synthesize throughout the catalogue: homogeneity (identified by it).

By subtracting these architectures from their local contexts and reordering them into "Latin American streets" that merge urban stretches from different cities – proposing a true pastiche as the general atmosphere of nations south of the border–, the curator of the exhibition systematizes a "set endowed with a sense that can be shared" (Cabral, 2010, p.6).

The assembly of a fictional But possible Latin American city (within its meaning), which exists and does not exist, corroborates the curator's own narrative, which seeks throughout its publication outline and explain the "boom"[4] (MoMA, 1955, p.1) architecture and urbanism in Latin America in the second post-war period. The exhibition was commissioned in view of this phenomenon characterized in the eyes of the foreigner by the sudden boiling of Latin American architecture that "exceeds in quantity and quality the architecture produced in Europe in the post-war period", and rivals the best architecture produced in the United States (Hitchcock, 1955, p.62). With this, three id-entities are firmed: Europe, the United States and Latin America - the latter, as seen, represented mainly by the Brazilian imaginary woven within the museum from the genealogy of the exhibitions organized there, a condition that reverberates and accentuates hitchcock's catalog.

Final considerations

More than exploring the formal aspects of the architecture present in the 1955 exhibition to which it was intended to explore here, this article focused on the task of understanding that the historiographic agencies elaborated at MoMA are part of a complex trajectory dialectical relations between politics and culture. If MoMA is conceived as capillarity of the U.S. government, and the cultural environment is placed as a fundamental pillar of ItnerAmerican relations, the trajectory of the exhibitions organized there and the discourses elaborated on their objects dialogue directly with the various geopolitical conjunctures.

As we have seen, one of the fundamental moments of the construction of a specific idea of Latin American architecture is Latin American Architecture since 1945, which in turn is idealized in the context of the ideological disputes of the Cold War. The exhibition builds and enshrines a "model" of Latin American architecture, stratified as aphorism in modern historiography, defined from two main vectors: on the one hand, the articulation of state ambitions in producing national modernities with intellectual bourgeoisie (Gorelik, 2005, p.10), of which architects are part; and on the other hand, the American effort to boost inter-American approach and pave a field of ideological influence from intellectual dependence. The arrangement of these wills seems to be the seminal point of what would become the imaginary not only of Latin American architecture, but of the very notion of Latin America. In other words, the exhibition is inserted in a determining moment of the construction of

imaginaries, and in it we can identify the production of cultural forms in architecture and discourses built on it, which suggest notable controversies. On the one hand, cities in Latin America in the 1950s and 1960s are "the product of their border condition, between the desire for more autonomous cultural and economic constructions" (Aravecchia-Botas, in the prelo). On the other hand, the Latin American city is produced from its relationship with the power to which they were submitted.

The discourses disseminated from the exhibition end up defining imaginary that go beyond the disciplinary field of architecture and play larger scopes. Thus, if Latin America is a category built by the various transnational aspirations, it is possible to say that the exhibition assumes a decisive role not only in the construction and international dissemination of a specific imaginary about modern architecture of the region, but paves, from the architectural field, a supranational identity that will have subsequent developments, perhaps even the contemporaneity.

Endnotes

[11] The term International Style is sigaled between the end of 1930 and the beginning of 1931, preceding the Modern Architecture Exhibition: 1932 International Exhibition, from conversations between Philip Johnson, Henry-Russel Hitchcock and Alfred Barr, and its meetings in travel to Europe (Bueno 2005, p.4), where they come into contact with discussions around the architecture of modern architecture. The architectural principles based on the proposed model of universal suction, defended by an increasing group of architects to mid years 1930, included the elimination of ornament, regularity, balance, functionalism and reproduction. (Cohen, 2013, p.194).

[22] In 1947, the commercial deficit came almost to $ 1.7 billion, which Latin American countries could not work around without a European consumer market, not yet recovered, and inflation grew exponentially. (RABE, 1978, P.284)

[33] The article MoMA and Latin America: building looks, weaving relationships, of my own, published in Archidaily Brazil, analyzes more deeply the architecture present in the catalog.

[44] That boom pointed out by moma concerned the sudden boiling of modern constructions in Latin America that were significant both from the foreign perspective and in the national and regional spheres themselves, especially since the 1930s. This boom that museum members looked at would be linked to what Walt Whitman Rostow, the developmentalism theorist, it qualifies as a take-off of the economies of those countries that, in the second post-war period, showed marked industrial and demographic growth in urban areas such as Mexico and Brazil. See Almandoz (2009).

Museum of the Liquidy Territory: The Cultural Heritage of the Estancia Hidromineral de Monte Alegre do Sul

Eduardo Spinazzola

Introduction

This work emerged from two antagonistic and complementary perceptions, the beautiful and the ugly, the good and the evil.

The first was the perception of the beautiful city that is Monte Alegre do Sul, the immediate recognition of the quality of its landscape.

The second was about the conditions of their bodies of water, the degradation and isolation of the margins of living, a situation disproportionate to their importance for life.

From this evil is born the complementation to the beautiful, because the ugliness has its beauty by the possibility that presents, of change, rescue, improvement.

The formation of the landscape of Monte Alegre do Sul [1]

The Monte Alegre do Sul Hydromineral Resort is located east of the State of São Paulo and consists together with ten other cities, the Paulista Water Circuit.

The city originated as a route of passage between Amparo, and the hitherto, villages of Socorro and Serra Negra. These paths of connection between villages and larger routes were opened by sertanistas for the search and flow of gold (Lima, 2010) and invariably followed the flatest quotas of the territory, next to the bodies of water (Figure 1).

The urban configuration of Monte Alegre do Sul is directly influenced by the local topography of Mares de Morros, defined by the sequence of small mountains and an extremely dense hydrographic network.

Within the territorial and social changes it is essential to highlight the importance of coffee culture in the region and the resulting construction of the Mogiana Railway, as well as the use of the workmanship of immigrants on farms adopting the practice, still incipient, of free work.

The reflection of this context on the cultural heritage of the city is clear in the analysis of the built heritage that reveals in the urban area an architectural set of classical inspiration, formed at the turn of the nineteenth century, the peak of coffee production in the region. Characterized by a dense built cluster, high percentage of occupation of lots, with little or no afforestation next to the ride.

The vast majority of buildings follow the typology given by door and window facades with symmetrical compositions, perfectly balanced between full and empty, as well as by the ornamentations of pilasters, friezes, attics and ciloons. (Figure 2)

In the 1940s, the construction and renovation of some buildings, such as Club First of October (Figures 3) resumed, timelessly, the elements of colonial architecture. This movement, known as "heritage style" sought the valorization of national culture and the representation of Brazilian identity.

The valuation of heterogeneous layers should be cited as a virtue, if we escape the sometimes rigid conceptions of value determination to certain styles and periods, placed as emblematic by the academy, by the preservation bodies, or by the preservation bodies itself. Society.

As important as material values, these buildings also keep other relationships and values in the memory of residents.

> [...] if all material assets have an immaterial dimension of meaning and value, in turn all immaterial assets has a material dimension that allows it to be realized. (Meneses, 2012, p.31)

The Sanctuary of the Lord Good Jesus of Monte Alegre, for example, has a historical connection with the foundation of the city, where the construction of the first oratory, pilgrimages and grave masses carried out there, contributed to a process of attraction and urban fixation.

Popular participation followed with the meetings of the Works Commission for the construction of the current church, and currently remains with religious events and parties, and it is this social practice in constant interaction with the material good that results in the most expressive values of the our culture.

> Without social practices, there are no social meanings. But there are also no social meanings without material vectors. It is, therefore, only within the field of forces and patterns according to which they act (and using material supports of meanings and values), which can be understood the genesis and practice of heritage. (Meneses, 2006, p.36)

The landscape formed by the buildings implanted at the bottom of the valley, next to the bodies of water and shrouded by hills covered by a dense vegetation is somewhat assured, because the region is inserted in the Environmental Protection Area (APA) Piracicaba - Juqueri-Mirim - Area II. It protects the sub-basins of the Piracicaba River, which are extremely important for the water supply of the region and the city of São Paulo, contributing to the formation of the reservoirs of the Cantareira System.

The sub-basin of the Camandocaia River, which crosses

the entire municipality of Monte Alegre do Sul, is indirectly connected to this system, as it replenishes an important portion of the water at its mouth on the Jaguari River, which upstream had its waters reserved for consumption.

Within the cutout of the urban area, three riversides descend through the valleys forming the Ribeirão Monte Alegre, which crosses the city center to then unflow into the Camandocaia River, which heads towards rural areas to reach the neighboring municipality of Amparo.

The city also has fourteen public sources of mineral water, twelve of which are scattered throughout the urban area. Simple taps on cast iron poles (Figure 4), adorned by murals or sheltered by small buildings, all installed on corners or wide, for good viewing and easy access.

The relationship of the inhabitants of the city with the watercourses and with this surrounding vegetation, can be described primarily by forming the connecting paths that invariably followed the flatter dimensions of the territory, next to the bodies of water. As well as by use as a source of human and animal supply, in the watering of plantations and as a driving force.

However, despite all the potential, the relationship between the population of the urban area of Monte Alegre do Sul and the water system of the city is minimal. Few everyday customs still persist, such as fishing, visiting waterfalls, baths with mineral water in the Resort and the tradition of harvesting water in the fountains. Surface or underground bodies do not appear to be part of the relational system or the operation of the city, for example, as environmentally friendly infrastructure elements.

Among the various issues that justify the current condition, we highlight an inefficient basic sanitation system and pressure on the areas of permanent protection (APPs) with the disorderly occupation of the banks of the Camandocay a river and its tributaries, within the urban limit of the city (Figure 5). One of the most terrifying data is the fact that only 1.2% of the sewage is treated in the municipality of Monte Alegre, and all the rest of the sewage collected is dumped by emissaries, directly in the Monte Alegre river and the Camandocaia River.

Considering the dimension addressed, and the desirable interdisciplinary analysis of the landscape, we seek to understand its functional and pragmatic contribution, but also as an aesthetic experience, which is capable of influencing decisively in the way in which people experience and learn the environment. The city understood as the set of spaces built or free, public or private, influenced and influenced by human principles and thoughts, as well as the social practices that form the image and give meaning to spaces (Meneses, 2006).

The museum as aticulator

On the formation of the landscape and cultural heritage of Monte Alegre do Sul presented, we articulate dwelled a plan of urban intervention and social development from the transformation of the water edge of the Camandocaya River and some tributaries. In the stretch in which they cross the urban center, we propose a Museum of the Territory, where the cultural heritage of the municipality can be read through its material and immaterial goods, and through the people and their social practices, which are similarly inscribed in this territory of Monte Alegre do Sul.

This thought is inserted in the conceptual bases of contemporary Museology and may have its origin determined in the late 1960s, with the beginning of a movement in the museological area focused on social issues.

> [...] a thought is forged and develops, which questions the museum, its place in society and its relations with man and the environment, but which at the same time formulates answers. (Mairesse; Desvallées, 2005, p.32).

Among the new theories, the first practical experiences emerge, especially ecomuseums, both for their dissemination, and for their avant-garde theoretical conceptualization, conceived by Henry Rivière, then director of the International Council of ICOM (ICOM). Museums) and his successor in office, Hugues de Varine, who coined the term in 1971 at the ICOM Conference in Grenoble, in which discussions about the role of museology highlighted the museum's social role.

It is possible to affirm that the values determined by the building, collection and public, terms are now placed linked to values of a social and community nature, respectively, the territory, material and intangible heritage and the population, which passes consumers for actress or museum author (Poulot, 2013).

This inflection in museological thinking occurred throughout a gradual transformation, its bases have been formed since the late 19th century with movements focused on popular culture, notably museums of popular traditions and universal exhibitions. The dismantling of the colonizing structure strengthened this new look at regional culture, through ethnography linked to the collection of objects representing popular wisdom.

The process of consolidating this new museum thought is denoted by some documents formatted in the various discussion meetings on the subject. The Unesco Regional Seminar on the Educational Function of Museums, 1958, held in Rio de Janeiro, or the Santiago Declaration[2], 1972 that placed a revolutionary view on the role of museums, its necessary insertion into the reality of cities, within the phenomenon of urban explosion. The Quebec Declaration of

1984 should also be highlighted by ratifying the term New Museology, as a field of study of various museum practices and concepts, which advanced towards the social issue as a priority (Moutinho, 2010). Later, through the creation of minon (Movement for New Museology) and its insertion as an international organization associated with ICOM/UNESCO, we can say that the bases of this museological thought were recognized within one of the objectives of UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), which is education for all.

Within this process, in the 1992 Caracas Declaration, it is clear that the museum needs to be inserted into the social plot, acting directly and specifically along with the local community. Thus, the understanding of the forms of its participatory performance is changed, not only if it is maintained only in the role of social awareness or asset manager. (Horta, 2010)

Similarly, it is necessary to contextualize the thought of the New Museology, and the highlight of ecomuseums, with the counterculture movement of the 1970s and with the strengthening of environmental thought, the result of the progressive critical perception of the path that the society had been following.

From a more recent formulation, it is possible to highlight the concepts placed by Sociomuseology, concentrated in the search for the understanding of the contemporary issues of our society, in which the valorization of Cultural Heritage should be placed before the phenomenon overwhelming ness of urbanization, or the urgency of establishing a new relationship with the environment. Given the complex event, the necessary interdisciplinary approach and articulation with society are emphasized by its theoretical basis in a generalized, collective and individual way, for a museal institution that aims to be adaptable and proactive. (Moutinho, 2007)

Within this, a fundamental condition, reinforced by the conceptual basis of Sociomuseology, is the active participation of the local population in a co-management process. Acting in the design, execution and management of museums, it seeks to offer residents the possibility of collective training and reflection, in action and reaction with the environment. A process of equity education that creates an understanding of collective responsibility against equity and its importance as collective capital (Varine-Bohan, 2007).

> The museum seems to be bound to contribute to the emergence of a common interest in the amago of public space [...] a collective reflection on heritage, from the point of view of both affiliation and identity, and experience in relation to otherness. (Poulot, 2013, p.12)

The question of identity, posed in Dominique Poulot's citation, is directly linked to the faculty of memory, which is fundamental in the work exercised by museums.

The construction of memory, seeks through a continuous process the formation and transformation of this identity. In this process, heritage is understood as an inheritance, such as the guiding thread of different generations, emphasizing the importance of knowledge of the past for the construction of the present and the projection of the future, always linked to the identity of this community.

Within this context, it is necessary to consider that museology and heritage are based on safeguard theories, initially linked to the meaning and resignification of the object or building, and that it later passed on to a discourse that incorporated the environmental heritage and more recently the intangible as human assets.

The understanding that both goods, material and immaterial, are inseparable and interdependent is undoubtedly the way to best safeguardpractices.

> Every object that maintains, for its natural possessor, is a functional value, whether emotional, must remain physically in its place and, in this regard, be part of the general collection; every object that has lost both its functional and emotional value and represents a necessary testimony to the community and its history or environment, must be collected and deposited in the museum's reserves, to be conserved and used there (Varine-Bohan, Apud Barbuy, 1995, p.219).

Thus we lay the recent foundations of Museological thought, which reinforce the social issue and culture as counterpoints to a society that is disconnected from its fundamental values.

The Museum of Liquid Territory

This museum of the territory seeks to place museology as a promoter of the integration of the population with the Cultural Heritage of Monte Alegre do Sul, whether the built or environmental heritage, dealing with the material or intangible. Generating a social development for this community from the understanding of values, the preservation and dissemination of these property assets.

The projecttest presented should be understood as an archetype for the opening of a necessary participatory design process, which could not be achieved within the limits of this research. Simulates a possible path of transformation of the territory by opening a collective reflection on the property values present in the territory.

The so-called Liquid Territory Museum is physically configured along the bodies of water and branches out seeking integration to other elements of the landscape in a conjunction of uses and meanings, in which in addition to the spatial enjoyment provided by the new landscape of water edge and its relationships between vegetated and

constructed spaces, whether a new component of museum content is added.

The element of water is imagined as a generating concept, organizing through it the other relationships related to daily life, work, leisure, environmental systems, environmental urban heritage, among others.

This content would be transmitted using its own place, its structures, equipment and urban furniture, dissolving traditional exhibition spaces and supports and mainly valuing the city itself. Texts, images, audiovisuals would be physically installed and superimposed on benches, trees, poles, dumpsters, walkways and staircases.

Digital content could also be available via mobile hardware, evidencing a contemporary paradox, according to which the widespread use of technologies and the trivialization of access reinforce in a way the virtues and necessity of the place, in person, from the public space where social exchanges can actually happen (Ascher, 2010).

To read the proposal of the Museum of liquid territory, a subdivision of layers is presented [3], whose succession forms and adds complexity to the place, with the project being a new cover added, which will combine with existing ones and determine a new context for future interventions.

Another methodology adopted was the proposal by Professor Ulpiano T. B. de Meneses in The Field of Cultural Heritage: a review of premises (2012), which indicates five evaluation values, which represent the immaterial and material character of heritage and the relationships flexible among them. They are the cognitive, formal, affective, pragmatic and ethical values.

Surface water

The proposal to transform the border areas of rivers and lakes into spaces of living and leisure, connected by a linear route, next to the renaturalized margins, should be understood as part of the construction of affective and cognitive values, linked to the memory of formation of the first paths opened by the sertanistas. When they explored the territory, they used less steep paths, invariably located in the valley bottoms.

Thus, it would be possible to relive the history of the region together with a contemporary reading of the territory, restructuring and socializing, and no longer by the exploratory character, but also through its topographic formation and the flow regime of the waters.

It is essential, however, to address other values, for example, ethical, linked to the decimation of indigenous peoples, the enslavement of the African population or the relationship between immigrants and farmers, often of clashes, in a proposal for a methodology that discusss conflicts in all its possibilities of content integration.

The contemporary museum must transcend its "scientific – documentary" obligations and start to discuss all the past, all creeds, all social extracts, all justices and injustices, free of political and social ties, so that its greatest responsibility, which is the critical formation of society, can be fully exercised (Meneses, 1994).

In this context, the historical use of water as a driving force could also be exploited as content. The appropriation of the place, by understanding the topography and waters, induced the use of strategic sites for the assembly of mills and monjolos that worked from the flow of water.

Other relations with water, linked to the current issues of our society may be addressed within the place where the project itself dealt with the theme itself, combining practice and theory in an unconventional learning process. For example, it is possible to talk about the water cycle, river degradation, public health, basic sanitation, renaturalization and the importance of riparian forest.

Vegetation

The vegetated areas, within the proposed cutout, are characterized especially by the areas of permanent preservation located on the edges of the water bodies.

Approaching the formal concept of sustainability and environmental heritage, it is possible to argue that for the preservation and transformation of so many other material and immaterial goods, memory rescue and consequent formation of the identity of any community, it is necessary to maintain the availability of natural resources. Fauna and flora as a source of raw material, biodiversity and quality of life, emphasizing its value as a provider of knowledge, or pragmatic value, not only for the meaning of utility, as well as by its virtue of self-regeneration. More than that, environmental heritage should also be understood as a place, of concrete and symbolic value, formal and affective, for the full exercise of social practices (Arantes, 2009).

Thus, the construction of a museological content may discuss the various values mentioned above, relating vegetation and water as interdependent goods and constituents of the cultural heritage of Monte Alegre do Sul. Where free use, with low-impact leisure activities and educational function, on this vegetated range, primarily permanent preservation, can positively impact social development and environmental awareness, from the cultural aspect.

Connection

This layer, formed by lots of wateredge and some buildings, connects to the other layers, expanding the immediate surroundings of the bodies of water, creating connections and miscegenations with other structures of the city.

Its incorporation, in the proposed linear and continuous configuration of the museum, depends on the practice of

legal instruments of public administration, which can be used specifically in each excerpt of the proposed clipping.

Thus, the proposed museum and more specifically the layer in question would be the structuring of a system consisting of public or private spaces, free or constructed, permeated by its complexities and future distortions.

Within this placement, it is essential to emphasize the importance of public spaces as articulators of the city, and enable r-aged a new relationship of coexistence between rivers, other spaces in the city and the population, becoming structuring of new paths and connections, relating spaces, connecting buildings and uses.

> What makes it so difficult to support mass society is not the number of people it covers, or at least this is not the fundamental factor; rather, it is the fact that the world between them has lost the strength of keeping them together and relating them to each other and separating them (Arendt, 1991, p.62).

Indeed some of these lots would be able to compensate for other spaces and constructions that have been suppressed for proper recomposition of the permanent protection area or for the renaturalization of water bodies with enlargement and the possibility of flooding of their margins.

In this essay, some existing buildings would also be used as connection points with the Liquid Territory Museum, the former City Hall, the Railway Station and the Sanctuary of Bom Jesus, could maintain their historical or daily use and be connected to the generating concept. The water, finally, is always present, even in the baptismal sink of the Sanctuary of Good Jesus.

The museological content, is effective then, through the argumentation of these questions about urban environmental heritage, its interconnections and ethical and cognitive values, linked to the historical occupation of the banks of rivers, often predatory and disorderly, to the right to property and social function of the land. Together with these issues it would be possible to add environmental discussion, for example, enabling the understanding of the importance of flood areas on the edges of water bodies and their ecological and landscape function, among other aspects.

Groundwater

Even with the precarious maintenance or misguided reforms, all sources located in the urban area, and the locker room, preserve both their pragmatic value, use, as a visual identity and a strong symbolic load of connection of residents with water. Like small chapels and altars, the fountains are true sanctuaries where water flows incessantly, serving the resident who fills his bottles as well as the visitor, who makes a stop on his tour to take a sip of fresh water.

The cognitive value, attributed to the sources and the Locker Room, is justified by the connection of both to the history of formation and development of the city, with their uses and customs, also to the materials and techniques employed, from the cast iron of the taps, to the clay brick masonry or tile muralss.

The ambience that these sites provide to the observer, through their aesthetics and urban implementation, forming large, small squares, points of interest on the corners or confluences, attribute formal value to these equipment, values related to the perception and sensory.

All these values are emphasized and reinforced in the essay using a frugal projectaction, which is the unification and leveling of the pavement provided accessibility and protection for the passerby, which happens to circulate at the same level quota as the calcadas. This pavement encompasses other streets, buildings and squares, valuing visual axes and ambience with other elements of the surroundings, functioning as a means of interconnection and reading of the territory.

The expomography integrated into these new spaces maintains the idea of transmitting the issues related to the generating concept and the said layer, emphasizing the cognitive value of the constructive technique or the affective value, by the symbolic load of the sources. They include integrated content, the conservation and reuse of water, the scarcity, quality and conservation of aquifers, contributing to this process of resignification of mineral water sources.

Transposition

The layer that highlights the bridges and walkways within the proposed cutout, part of the initial identification of these structures in the city as elements of transposition of waterways and connection with the road traffic system, notably the wagon bed and the peatonal system of sidewalks. These structures, however, hold other relationships and values.

The old iron bridge, for example, which served to transpose the Camandocay River by the mogiana company's railway line, holds cognitive values by itself, linked by the materiality of the technique used in iron construction, and pragmatic, by the value symbolic work. Considering also another relationship, through the affective value, we understand that the memory and identity of the residents are connected with the railway for its connection to an era of economic prosperity of the region, during the second cycle of coffee.

These structures also mark places of tension, caused by the meeting and overlap of the waters and also

of contemplation, by the panoramic perspective that opens from the bridges to the river itself and to the surrounding vegetation, as well as for the others elements of the surroundings.

The projective essay then suggests reinforcing these vocations of connection, contemplation and tension, together with pragmatic values, use, valorization of work, technique and human effort in the construction of these structures that adapt to the territory, and at the same time time transform it. To this end, new structures are proposed, composed of floors, walkways and stairs, which are based on existing bridges, and in a symbiosis relationship create new uses beyond the simple passage, advancing on the merely road function, creating new access to rivers, lookouts and leisure places.

Other constructions of values could be made, highlighting the relations between the railway and coffee production, for example, the prosperity of farms and the political and economic influence of farmers in the construction of the railway for the runoff production. Following a historical relationship, it is also possible to present the global economic ties and the impact of the 1929 crisis on the decline of production, region and railway itself, and so many other relations.

Final considerations

On the gaze launched to the Hydromineral Resort of Monte Alegre do Sul and its reflection in so many other similar cities, we realize that we are undoubtedly far from a broad discussion, or ideal practical achievements about the use and conservation of our goods assets for the benefit of common social development.

From the valorization of Cultural Heritage we present a first approximation about the content and shape of this Museum of the Liquid Territory, and it is essential that these and so many other value relations be contextualized through an analysis Contemporary.

Essentially, go towards the movement of recent decades, when museums have more often come to deal with minorities, local conflicts, ethics and gender. With the presence of the local community, together with the experts, formulating these questions and contributing to the construction of collective memory, generating places and contents that reflect an understanding of the differences and similarities of the formating cultures of that Society.

The participation of an educational nature in the conceptualization, feasibility and management of the museum, involves the appropriation of the territory by the population and the reflection on the determination of values of each place, of each object, of each practice, of the understanding of the multiple interactions about material and immaterial values, and how this continuous learning process can contribute to understanding who we are, what our personal and community values are, and from there to build a path of dese.

The Museum as a trainer of an identity from the challenge of Western culture, remaining open to the multiple and changeable discourses of memory, against mercantilization and spectacularization that excludes a critical and academic approach (Poulot, 2007).

The Liquid Territory Museum, represented primarily by the vigor of the bodies of water revealed to the city, stands out as a new vector of the relations of use and perception of the landscape, from the integration of the Cultural Heritage of Monte Alegre do Sul, from the participation of the local community, and its contribution to local social development.

Endnotes

[1] This paper presents the main results achieved in the master's thesis developed at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, having been adapted for ARA Magazine. Guidance of Prof. Dr. Paulo Renato Mesquita Pellegrino.

[2] Final document of the Santiago Round Table of Chile.

[3] Methodology proposed by Bernard Leupen in the book "Proyecto y Análisis".

Waking up inside a question: immensity between borders and (non) illusion in Marcius Galan's work

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

Get lost in the question

It's late when you wake up inside a question.
Anne Carson (Carson, 2000, p.135 [1])

The blush within a question. To be able to understand, to understand where we are, why we are on this issue, what brought us into it. Outline in the head the motives, the methods, the maps that brought us here. But it doesn't matter, it's too late. We were asleep - suspended - while everything happened.

Disoriented, we look for a thread that sustains us, take us back to balance. But once the question is set, she snatches us. Even without answers – perhaps necessarily because of it – it bubbles, restless, pushes us to the limit. The phenomenology of the question.

This is the work of Marcius Galan: as a question. Without question mark, she affects us with her questions more indirectly, provoking dubitous reticences, impelling us to experience her edges, her pores, her colors.

Let's start with the latest work. Standing water (2019) is a site-specific created for the auroras space pool [2]. Galan painted it with five color bands, ranging from black to light green, on the tiles of one of its halves. At first, we can believe that we are faced with an illusion: the pool appears to be full of water and yet it is not. But when we hold our eyes we begin to realize physical inconsistencies that go beyond mere deception: the color bands that express the decanting of the water are diagonally. We are already asked about the position of the pool itself by the floor: is it straight? does it have a backward tilt? And yes, in fact there is a slight slope in your area, but not on the side where the colored strips lie. The diagonal movement also suggests a movement of water, which finds its impediment in the very title of the work. She is standing still. Contained.

The gaze seeks to understand the imbroglio situated in front of us, and with this manages to capture another contradiction that further undoes the idea of mere illusion: the stripes that denote the decanting and /or movement, in addition to their unlikely diagonals, present themselves in an inverse gradient. If sediment accumulation occurs in the deepest part, increasingly blurring the water until it makes it strongly dark, this process is illogically represented in the first ink band – black – on the opposite edge to the bottom of the pool. So the closer the strips approach the descent, the clearer they become.

Swampy colors, the movement of the ink bands and the law of gravity perform an elusive but not illusory dance. The artist does not intend to deceive our gaze by performing a kind of chromatic-space trompe-l'oeil. This function approaches more than another work of his own (Trentini, 2015, p. 414), Diagonal section (2008). One of the versions of the work is in inhotim museum.

New - albeit essentially the same - questions arise: is it a green glass? why a green glass? is there a green glass? Isn't it a green glass? It is not. Can be. It could be.

Then we enter where we previously believed to be insurmountable: the core of something that does not exist, we swim in the glass, we are its matter, we are green. This is how it works Diagonal section, in constant dialogue with the viewer, demanding their active participation.

An installation that cuts the perception of the real, Diagonal section became Galan's emblematic work, being reproduced by the artist in different contexts and places, unfolding in Three sections (2010). In this work, not only part of the space is sectioned, but from one cut extends another and one more and the green color thickens, simulating an opacity caused by the overlapping of glasses. Still water gradient is already being tested, so.

Also noteworthy is the Section (prisma fumê) (2012), today belonging to the collection of the Pinacoteca of the State of São Paulo. At the meeting of two walls, the smoky triangular shape appears, no greener, but allusive to the vitreous illusion through its title.

Galan doesn't just use Sections to think about space in his work. Adopting an aesthetic often tributary to minimalism, but strongly based on contemporary issues, the artist thinks the physical boundaries in the series Common Area (2008-2016), studies the spatial balance, its tensions and forces in Immovable / Unstable (2011) - present also in Inhotim - and uses materials such as iron to discuss the uses of a flag, in Folded Flag (2013). We can see there echoes of Lygia Clark, Volpi and Hélio Oiticica that reverberate poetically, inciting the remnant of the popular and the construction / deconstruction by form..

The artist then traces his poetic course by inquiring into the powers of space, its (dis) balances, borders, allusions and illusions. Grabbing a contemporaneity that tends precisely to the disparity of forces and stupid questions, Galan's work in its characteristics provokes the viewer, who actively participates in the contemporary moment in its complex web of affirmations and porosities..

Boundaries of space: Imbalances

> In my work, space is a recurring subject and is treated in very different ways. I propose exercises ranging from installations where the viewer's

> perception is tested, sometimes deconstructing the idea of precision in the representations of space (maps, architectural plans, etc.) and even in banal relationships with the bureaucratic spaces of everyday life. They are different scales of action, but treated with the same intensity. (Marcius Galan quoted by Inhotim Newsroom, 2014)

Trentini (2015, p. 414) offers two hypotheses why we believe so strongly that we are in the presence of glass in diagonal section, noticeable just by looking at Figure 1. In addition to its frequency - it is more common to find a green glass or smokes delimiting an area than a wall painting that simulates this material - another factor considered is natural selection itself. The perception that there is a glass nearby makes us alert in self-preservation. Getting close to it can be risky, we can cut ourselves or it can break, its shrapnel causing us damage.

Gombrich (1986, p. 177), states that "the context of action creates conditions of illusion." Although the Austrian refers primarily to the paintings, its maxim is easily understood in Diagonal Section. If we are standing a little far from the work we perceive it in a certain way that is different from when we come closer to it. Also, if we look at it already with people inside, our vision is adjusted, and the perception of glass does not be strongly established.

After the initial illusion, as we enter - carefully reticent - into Diagonal Section, the glass is still perceived (Trentini, 2015, p. 415). Located inside the work, we operate dialectically with its exterior:

> The shortand beyond surresayethethetics of the interior and exterior: everything is drawn, even infinity. We want to fix the being and, by fixing it, we want to transcend all situations to give a situation of all situations. We then confront man's being with the being of the world, as if we easily touch primitusness. We move to the level of absolute the dialectic of here and there. We attribute these poor adverbs to places powers of poorly controlled ontological determinationr)

This philosophical non-schematization has its place in the border uncertainty of the work in question. Interior and exterior are confused under the aegis of perception. How can we feel within something that doesn't physically exist at that moment?

We resumed Anne Carson, who in her Glass Essays writes about a sense of being in a vitreous atmosphere: " It's like we've all been demoted in a glass atmosphere. From time to time an observation walks through glass " (Carson, 1995, p. 2, our translation [3]).

On this border between the outside and the interior, we immersed ourselves in the wool of this enigmatic substance, liquid and solid - although not existing in Section. We no longer care about the illusion itself, we've crossed that barrier. The glass that was outside, when we realized its absence and entered its probable space, moves into our interior and "multiplies and diversifies in numerous hues" (Bachelard, 1996, p. 219). As in Carson's poem, observations make up this illusory glass).

There is glass - there is no glass - there are glass.

Wisnik (2018, p. 29) citing architecture theorists Colin Rowe and Robert Slutzky, distinguishes two types of transparency:

> Rowe and Slutzky set a fundamental distinction: transparency can be both a quality of its own to the substance (such as a glass wall), and a quality inherent to the formal organization of the work. In the first case, it is called literal transparency, and in the second, phenomenic transparency.

Objective form and perceived form (Wisnik, 2018, p. 33) are in ambiguous terrain. Among the literal transparency we believed to be present before us overlaps phenomenic transparency[4].

It is in the matter/non matter balance, external/internal that the power of the work is fruitful. It is also in balance - or in its absence - that water will be sustained standing. A false gravity, a physical force that literally takes us off the axis. The dark is on top, what is dense and material is brought to light.

Unlike Diagonal Section, Standing Water does not require the active physical involvement of the viewer. The border of the external and the internal is reconfigured between real and unreal. Thus, as is observed in the following statement:

> [...] the mere figuration of a displacement of the water gravitation axis reverberates, consequently, in a series of factors that end up linking a simple decision, of reduced scale, to an alleged modification of a whole physical system of the terrestrial globe. (Auroras, 2019)

If in Diagonal section we dive into the missing glass, which invites us to enter its atmosphere, in Water stopped the awareness of a destabilization of gravitational forces emerges from the work itself and reaches us, reverberating in our physicality not through a participant relationship, but of a scientific root incitement.

Regarding the condition of site-specific water stop, we propose a reflection on the pool. Bachelard in the poetic of space, it performs a topoa analysis, that is, "the systematic psychological study of our intimate life" (1996, p.28) of a emblematic site of these conditions: the house.

"The house is our corner of the world. It is [...] our first universe. It is a true cosmos" (Bachelard, 1996, p. 24). Standing water is part of this context because it is located

in the auroras space – a house, inhabiting it together with other artistic productions. However, if the philosopher dedicates sections of his book to the corners, drawers, safes and cabinets, what to say of something as peculiar as the pool?

Some images present when we discuss them within a house: social rise, leisure, opulence, privacy - in contrast to the pools of clubs and collective spaces. If we agree with the Bachelard's statement that "real departure points of the image, if we study the phenomenologically, they will concretely revenge the values of the inhabited space, the non-I protect the EU" (Bachelard, 1996, p. 24), we can not ignore the power brought to the work just precise in this one place in a house of a house (Figure 2).

French weave criticism by the pool in another book, water and dreams:

> The pool, with his name so ridiculously chosen, will not give the exercise of the complex his true frame. It will also fail to the ideal of solitude so necessary to the psychology of the cosmic challenge. To well designing the will, it must be only. The poems of the voluntary nodo are poems of solitude. The pool will always lack the fundamental psychological element that makes the badly moralizer. (Bachelard, 1998, 175)

Swimming and loneliness are evoked to disapprove of a mere tank, which does not account for the "complexual forces" (Bachelard, 1998, p. 175) present in the water, containing it. But what we are looking for in Galan's work is not these factors, but rather the relationship that is established between us and the work in all its imbalances and dialogue between borders. Moreover, we take advantage of the intimate character of the house to overcome aesthetic sensations, coming out of the violent waters of the philosopher's book and referring to the most sensitive questions that Parade Water raises.

For example, diving into the solid. The empty pool undoes the idea of the water mirror. "Water serves to naturalize our image, to return a little innocence and naturalness to the pride of our intimate contemplation" (Bachelard, 1998, p. 23, author griffin). Thus, when we reflect, it does not present the accuracy and roughness of glass and silver, for example. However, what would naturally be fugitive and ambiguous, in the present case turns into pure shape and color in Standing Water. As we look at the stripes that extend from black to light green, we turn to absorption and not to luminous reflection.

Interesting phenomenon happens, however, with the natural occasion of rain, which fills the spaces and creates a mirrored varnish in the tiles. Thus, as observed in Figure 3, a tree springs from the middle of the green of the tiles, its dry branches extending through the other half now also full. The action of nature complements the work, returning the balance taken by the artist.

The pool begins to accumulate water, and the one described by Galan lives with its natural form: the standing water, which horizontally gathers sediments in the background. Almost didactically nature imposes itself, living with an instance different from the real. We are brought back to the gravity that the work tries to redo, we emerge from the imbalance to the meeting of the support point, the bottom of the pool. Other poetic layers are added from this natural action, and the work remains open literal and metaphorically. The artist himself is aware of the action of the rains in his work, choosing not to empty the pool [5].

A feature that crosses both Diagonal section and standing water is the presence of green color. From the wall to the ground, Galan coats these two iconic works with more open or closed tones, scoffing our perception. Green acts in the dissonances between man and nature, land and water. Galan's works reverberate these relationships, promoting expansions. Thus, the green of standing water becomes more likely than an idealized blue, proposing a material and thermal approach to liquid presence.

"I wonder about the green color. Why it hurts like the sound inside a pot. "(Carson, 2000, p 2009, our translation [6]). The Canadian poet discusses the pain caused by green. The so primal contact between man and nature capable of promoting the most diverse concerns, that in Galan are approached aesthetically through the trends already listed here of his work: games of perception, tending to – but often not materializing in – Illusion; dissolution and reconfiguration of external and internal borders; dis(balance) exercises between real and unreal.

The meeting point of these issues will be intimate immensity, contemplation of the greatness that originates within us through art:

> If we could analyze the impressions of immensity, the images of immensity or what immensity brings to an image, we would soon enter a region of the purest phenomenology [...], a phenomenology that does not have to wait for the phenomena of imagination to constitute and stabilize in complete images to know the production flow of the images. In other words, as the immense is not an object, a phenomenology of the immense would bluntly refer us to our imaginative consciousness. In the analysis of the images of immensity we would build in us the pure being of pure imagination. It would then be clear that works of art are the by-products of this existentialism of being imaginative. In this path of the daydream of immensity, the true product

> is the awareness of this expansion. (Bachelard, 1996, p. 190, author griffin)

As we enter diagonal section or contemplate the massive waters of Standing Water, we become aware of something that is greater than us. Whether it's the embrace of a glass atmosphere, an optical bewilderment, a false gravitational balance, we wake up in a question that is, by itself, vast[7]. And this question, from our physical displacements and the gaze, finds in galan's production the measure for our own awareness of immensity that is built precisely because of the work.

Once again they coalesce outside and inside, illusion and non-illusion: not so tax at their scale in a pool or wall, the true vastness of the work is only complete within us. And maybe it's too late not to get involved.

Conclusion

Between the intimate character of a domestic swimming pool (albeit in a cultural institution) and an eminently public space such as a museum, Marcius Galan presents us with Standing Water and Diagonal Section. Works that allow the establishment of the immense in us, reaching this extreme horizon of consciousness through spatial displacements and balance. Glass and water, both not existing as artistic materials, but present in poetic suggestion, are the key pieces for the questioning of the works. Its flows, transparencies and reflections are called to our sensations all the time, aligned with the well-defined materiality of the green color.

We could define these works as aesthetically sublime, as they are able to "make palpable the ineffable and non-stop space of global communications" (Wisnik, 2018, p. 297). The works embrace contemporaneity with its subtlety, causing a desirable breath to the most diverse stimuli, not from them breaking apart, but integrating as a vast ontological opening.

Galan's work encourages us to examine the urgent interior reality: it is as if we agreed within a question – even if we don't know exactly what question is this – and understanding that it's too late to get an answer. It remains to be appropriated of spatial and gravitational uncertainties and disorientations to act aesthetically through immensity that is provoked by them and perceived by us.

Endnotes

[1] *"It is already late when you wake up inside a question."*

[2] Messaged in the lowercase. Space ideas per Ricardo Ortiz Kugelmas in the old house of his family, designed by Gian Carlo Gasperini. Auroras does not operate as a commercial gallery, not representing artists - despite marketing works for their maintenance. Their exposures and projects are carried out through partnerships with galleries.

[3] *"It is as if we have all been lowered into an atmosphere of glass. Now and then a remark trails through the glass."*

[4] Wisnik, in the book Inside the Fog, will relate the idea of transparency to contemporary architecture, with the use of light and sailing that transforms modern clarity (literal – minimalist) into mystery (phenomenic – pop). This contemporary trend, characterized by examples of Herzog & de Meuron's Goetz Gallery; Jean Nouvel Cartier Foundation; Peter Zumthor's Bregenz Kunsthaus and the various works of the duo SANAA contrast with International Style and brutalism (2018, p. 3.

[5] Verbal information ceded by Marcius Galan in artist talk wheel in Auroras space on August 2, 2019.

[6] *"I am wondering about the color green. Why it hurts like sound hurts inside a jar."*

[7] Bachelard escreve sobre o conceito da palavra vasto em Baudelaire, apontando que o autor "não fiscaliza o emprego da palavra *vasto*. Essa palavra se lhe impõe quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio" (1996, p. 196, grifo do autor). Continua ainda: "não é exagero dizer que em Baudelaire a palavra *vasto* é um verdadeiro argumento metafísico que une o vasto mundo e os vastos pensamentos [...]. Assim, sob o signo da palavra *vasto*, a alma finds its synthetic being. The vast word brings together the opposites" (1996, p. 197). We believe that this is the definition that is most close to this analysis that we want from galan's works.