

ARTE EXTRAMUROS NO BRASIL

A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil

Sylvia Furegatti

A formação das vertentes artísticas instauradas no espaço aberto e urbano contemporâneo nos conduz à investigação das frestas de passagem geradoras de seus elementos de fundação, já dispostas pelo Modernismo. O encontro recíproco entre o artista e a obra, espectador e ambiente iniciados nesse momento histórico e estético cria uma tríade dinâmica que se revela como chave de compreensão da organização da arte extramuros intensificada pela produção artística, a partir da década de 1960.

Permeada pela questão espacial, essa tríade sugere forte conexão com os valores da expressão artística tridimensional. A primeira metade do século XX traz os primeiros exemplos internacionais conhecidos tais como *Corner Relieve* de Tatlin (1915); *Merzbau* de Kurt Schwitters (1933-1943); dentre outros que, guardam em comum a condição tridimensional pautada pela investigação de seu espaço de apresentação,

bem como a relação física do trabalho conduzida pelo encontro direto com o espectador.

Nesse sentido, a fresta apresentada encontra termo próximo num trecho de *Passages of Modern Sculpture* de Rosalind Krauss, no qual a autora nos apresenta uma noção espaço-temporal que colabora com a atenção dispensada aos conceitos da *passagem* e da *fresta* como vetores das formas de arte construídas a partir do espaço aberto e urbano. No capítulo que dedica à escultura Surrealista, Krauss disserta sobre a ideia da fenda no espaço real do mundo por meio de uma peça de Giacometti¹. A *fenda na realidade contínua do espaço* descrita

¹ "Ao fazerem parte do espaço real e, no entanto, estarem de alguma forma alijados deste, a bola suspensa e a meia-lua [elementos presentes na escultura de Giacometti de 1930 intitulada Bola Suspensa] buscam abrir uma fissura na superfície contínua da realidade. Assim, a escultura ensaia uma experiência que as vezes temos na vida acordada, uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo." KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. SP: M. Fontes, 1988, pag.138.

por ela age como indagação sobre sua condição como arte e sobre sua pertença ao espaço museológico. Serve-nos, assim, como elemento para as formulações trabalhadas nesse artigo para as novas posturas adotadas pelo eixo da combinação estreita de: artista-obra-instituição-espaço-entorno.

Na década de 1960, a ideia da *Passagem* que permeia as movimentações do encontro entre Arte Moderna e Contemporânea, revela uma nova dinâmica para o objeto da arte solicitando ao artista, espectador e instituição que assumam novas posturas investigativas. Orientada pela condição da passagem, a expressão artística tridimensional encontra nos corredores, além das salas de exposição, seu novo interesse. Visto como um intervalo fluido e veloz entre dois espaços, o corredor simboliza uma sequência de escapes, iniciada pelo Modernismo, de todas as convencionalidades para a arte. A importância da reordenação desses papéis também é questão formulada por Krauss nas análises que faz sobre as variantes formas simbólicas e estruturais dos espaços na produção escultórica desse período artístico.²

A presença intensificada do corredor como forma, estrutura e simbologia nas manifestações contemporâneas de meados dos anos 1960/1970 interessa-nos como primeiro nível espacial e temporal que reformula o contexto da apresentação e da participação dos espectadores no trabalho artístico. Entende-se que esses novos espaços de construção da experiência artística agem como vetores da condução dos projetos que deixam o espaço interno dos museus e, continuando seu sentido de fluxo e movimento, avançam para o espaço aberto e urbano.

2 Dois títulos seminais de Krauss abordam essa questão: *Caminhos da escultura moderna*. SP: Martins Fontes, 1998, (particularmente caps 6 e 7) e *A escultura em Campo Ampliado*. In: Revista Gavea.n.06, PUCRJ, 1988, p.87a93.

Voltando-nos para a produção brasileira do período, observamos a mesma atenção dispensada às espacialidades encontradas nas proposições artísticas estrangeiras. O espaço é condição dada. Assim, o pressuposto traz os mesmos elementos para qualquer canto do globo: artista, museu, espaço e espectador. Porém, encontramos nas proposições artísticas nacionais especificidades importantes que revelam uma condição de proximidade da instituição museológica em vez de seu afastamento, tal qual ocorre no caso internacional. Essa proximidade promove um transbordamento para a arte elaborada no campo aberto e urbano contemporâneo brasileiro, possível de ser compreendido pelo termo *extramuros*.

A produção de Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Arthur Barrio nesse período apresenta em suas idéias construtivas e de ambiência elementos propulsores para sua relação com o espaço aberto e urbano. Meireles anuncia sua vocação pela indagação do espaço logo em seus primeiros trabalhos tais como: *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68) e *Ocupações* (1968-69). Nessas estruturas a racionalidade minimalista encontra-se claramente orientada pelos *Corredores* de Bruce Nauman — a quem Cildo cita diretamente. Recém chegado de um período em Nova York, Meireles explora imagens derivadas da Geometria Euclidiana na produção em Desenho. Logo se volta para a forma tridimensional na busca da viabilidade desses espaços, dada por elementos mínimos, que intitula de *ambientes escultóricos tridimensionais*.³

Ele constrói uma estrutura que replica os cantos de um ambiente doméstico, e a sobriedade retratada pela fotografia do trabalho é subvertida pela passagem de um espectador, que o atravessa por um estreito corredor que nasce do encontro

3 MOSQUERA, Gerardo et al. (apres) *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999.

das paredes. Ali, Cildo estabelece uma fresta indicativa de seu interesse pela questão espacial a se figurar no meio urbano em futuros trabalhos.

Hélio Oiticica por sua vez, não se detém no elemento do corredor, mas permite-nos reconhecê-lo a partir de sua condição de sistema de circulação dentro dos ambientes que formam seus *Núcleos* e *Penetráveis*. Elaborados para o espaço interno do museu, esses trabalhos têm como projeto, desenhos técnicos feitos à mão, em papel milimetrado, nos quais as seções dos módulos que os constrói evidenciam vetores de deslocamento do espectador dentro de ambientes ordenados por placas de cor, vasos de plantas, pedregulhos e tecidos. Os *Núcleos* e os *Penetráveis* são compreendidos como *campos de ação* nos quais o artista efetiva sua pesquisa experimental da cor, da ambiência, da participação do espectador que os ativa como obra artística quando deles participa. Celso Favetto faz importante distinção entre esses trabalhos, ressaltando que os *Núcleos* restringem-se à percepção da cor enquanto que os *Penetráveis* permitem a total exploração da sensorialidade, que se firma como uma das principais marcas do trabalho de Oiticica.⁴ Movimento e envolvimento são chaves para o trabalho de Oiticica e seu direcionamento para novas esferas espaciais. Assim também, movimento e envolvimento pressupõem a requalificação do estatuto da arte exposta dentro do museu e o próprio alcance que pode tomar o projeto artístico a partir de então.

É certo que Hélio elege o labirinto e não o corredor. Contudo, ambos são indicativos da camada de localização espacial que invoca e implode o espaço do Museu como promotor exclusivo do trabalho contemporâneo. Oiticica realiza essa

implosão seguidas vezes: de dentro da pintura para fora, no ambiente da instalação artística ou de dentro do museu para fora, na condição democrática da rua.

De dentro para fora, certamente, mas, não para longe. Os arredores dos museus brasileiros do eixo Rio-São Paulo guardam essa premissa de proximidade das ações inaugurais desses artistas. Será nos arredores da instituição museológica o lócus que encontra o próximo anel especializado das intervenções contemporâneas no Brasil. Contudo, a avaliação dessas frestas abertas do museu para a rua nos sugere sua análise a partir da condição transitiva. Distinto da visão panorâmica mais usual, é preciso empregar um ângulo do sobrevôo, que permita mapear as novas proposições artísticas a partir do museu como seu nódulo originário.

Posicionados como se diante de um painel de radar de voo, formado por múltiplas linhas cruzadas e círculos concêntricos que avançam do centro para as margens a identificar o objeto em trânsito, sua relação de distância e localização dentro do terreno mapeado, encontramos a condição de transbordamento promovida pela combinação de forças entre artista, museu e espaço urbano no Brasil, vivenciada nas décadas de 1960 e 1970.

A figura dos anéis concêntricos desse radar inscreve nova referência visual para o grupo atuante a partir do trabalho de Arthur Barrio. Nem corredor, nem labirinto, a figura descrita por Barrio apresenta uma trajetória orbital ao Museu de Arte e suas convenções.

As proposições iniciais de Barrio apresentam os trabalhos: *Situação.....ORHHHHH...ou....5.000...T.E....em....N.Y....CITY.....(1969)* e *Situação T/T,1* iniciados no MAM RJ, no ano de 1969, para o Salão da Bússola.

⁴ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

Nesse período, o artista elabora o conceito de T/E – *Trouxas Ensangüentadas* materializadas numa série de *Situações* tridimensionais e reúne a participação pública, o espaço interno e externo do museu, além de forte crítica ao sistema artístico. Tal qual ocorre no contexto internacional, a consciência sobre os elementos desse sistema é absorvida por vários artistas brasileiros a partir de um contexto político-cultural mais amplo, que permeia a criação de muitos trabalhos para os espaços internos e externos das instituições.

A tríade anunciada está completa no trabalho de Barrio. Contando com a colaboração dos visitantes, o artista acumula lixo e materiais diversos em determinado espaço do museu. Interessa a ele intervir sobre os regulamentos correntes nos salões de arte do período, dessacralizando o objeto da arte. Assim, constrói seu trabalho ao longo do período expositivo no espaço interno e não o encerra no prazo do evento. Terminada a exposição as T/E são levadas para a área externa em uma nova Fase de Trabalho. A primeira é a Fase Interna que, por si, já representa intensa renovação dos modelos da operação artística vigente. A segunda, chamada de Fase Externa apresenta o volume daquela T/E em uma base de concreto pré-existente no museu, destinada originalmente às esculturas. Está no espaço externo, mas ainda dialoga com a lógica do sistema que pretende criticar.

A Fase Externa do primeiro trabalho descrito ocorre nos jardins do MAM-RJ, em circunstâncias ainda conectadas aos códigos do museu. Apesar disso, é índice para as frestas que o conjunto expositivo e curatorial constroem no período. É nos próximos projetos, realizados em áreas do entorno sem a imediata conexão com a lógica museográfica, que as experimentações de Barrio

ganham, de fato, o contorno inquisitivo ampliado para os novos fluxos das intervenções urbanas.

Nessa etapa preliminar do encontro com o meio urbano, os registros dos cadernos e documentos próprios dos projetos destacam a reação de outros organismos e pessoas do cotidiano externo ao museu. Para essa "Situação" Barrio descreve sua vigília ao trabalho "abandonado" do lado de fora e inclui nesse texto a reação dos policiais, do museu e da municipalidade, que reagem igualmente ao objeto.⁵

Na direção da fenda e da fresta anunciadas anteriormente, Adolfo Montejo Navas observa a ideia da fissura na postura criativa de Barrio. Navas coloca que o artista representa uma espécie de "falha geológico-artística na territorialidade daquela época" e ressalta o caráter de profundidade da obra de Barrio como circunstância que lhe confere uma atuação sempre incisiva, na qual o *contexto entra como energia de trabalho*.⁶ A fissura provocada por Barrio invo-

⁵ ESTE TRABALHO POSSUI DUAS FASES: 1)FASE INTERNA: realização no Salão da Bussola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, interferência no regulamento do salão por obstruir meus trabalhos (...), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (...). A atuação na noite de 5.11.69 transformou os conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, (...) todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas. 2)FASE EXTERNA: transporte do lixo (meu trabalho), de 1) para 2) (...). Abandono desse trabalho no local Às 18hs. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao MAM que os guardas do MAM tinham ficado no maior reboliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local, (...) só no dia seguinte, às 13hs, é que o trabalho foi retirado (...) Ver em: CANONGIA, Ligia. (org). Arthur Barrio, RJ: Modo, 2002, p.16e18.

⁶ NAVAS, A. M. A constelação Arthur Barrio. In: CANONGIA, Ligia (Org). *Op. cit.*, 2002, p.207-217.

ca, dessa forma, o *antifetichismo* característico das propostas contemporâneas que se abrem para o dado da cultura ao em vez de se encerrarem no subjetivismo do artista. O contexto a ser vencido, das categorizações da arte, o dispõem diante do cotidiano, do meio urbano para o qual passa a orientar boa parte de sua produção.

Essa postura *antifetichista* reverbera entre os artistas desse cenário. Importa por indicar uma conduta incorporada à linha curatorial das jovens instituições culturais do Brasil, recém-nascidas naquele momento. Cildo, Hélio e Barrio, entre outros, são artistas convidados ou selecionados para exposições institucionais quando propõem esses primeiros projetos, seminais para a vertente da arte pública e urbana contemporâneas no país. Há, portanto, uma identificação entre artista e museu, via curadoria, que descola a figura sisuda e pesada da instituição museológica daqueles museus que lhes garantem essa flexibilidade de proposições. Desse modo, estimulam a elaboração de uma órbita no seu entorno, na qual as intervenções tomam forma e reclamam o novo espaço como linguagem artística.

Assim, é com a participação do museu que se constrói a fresta de passagem que possibilita o transbordamento dos trabalhos desses artistas para o lado externo e urbano. Embalados por projetos que relacionam a atenção à renovação estética contemporânea e evidenciam a nova dinâmica da tríade apresentada inicialmente, os Museus demonstram tolerância aos aspectos de marginalidade introduzidos pela Tropicália e atuam preliminarmente como os próprios radares de vôo das incursões pelo entorno urbano.

Na análise dos programas expositivos aplicados pelos Museus de Arte Moderna e Contemporânea brasileiros situados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nas décadas de 1960 a 1980, em par-

ticular o MAM-RJ e o MAC-USP, verifica-se um panorama no qual essas instituições assumem papel fomentador para as ações artísticas desenvolvidas em suas margens. É preciso, contudo, que a questão seja compreendida para além do contexto vocacional do Museu como *lôcus de pesquisa e difusão cultural a determinadas comunidades com as quais estabelece relação derivada dos seus acervos*. Essa diretriz, praticada pela grande maioria dos museus e pauta regulada pelas convenções do ICOM⁷, bem nos serve para o estudo aprofundado do papel da instituição, mas desperta, nessa pesquisa, atenção redobrada para o que se configura como colaboração decisiva para a construção de uma nova vertente artística, surgida, como tantas outras apresentadas no interior das salas de exposição, em meio à alardeada necessidade de revisão da criação artística na passagem do Modernismo para o mundo contemporâneo.

É sob tal espírito de renovação estética que se entende a atuação curatorial do MAM-RJ e o MAC-USP como expansionista para o espaço aberto. A proposição de projetos como: *Arte no Aterro – um mês de Arte Pública* (RJ, 1968), *Domingos da Criação* (RJ, 1969) e *Do Corpo a Terra* (BH, 1970) organizados por Frederico Moraes à frente do MAM RJ, ladeiam outros projetos como o "Supermercado de Arte" de Jackson Ribeiro (RJ); as "Feiras de Arte da Praça da República" (SP) e da "Praça General Ozório" (RJ), dentre outros eventos dos quais participaram Oiticica, Lygia Pape, e demais artistas que comungam o desejo da re-inserção democrática do objeto artístico na realidade nacional. O tom experimentador irrompe em São Paulo com os projetos expositivos cura-

7 Ver, em especial, o item 6 do atual código de ética do ICOM – Conselho Internacional de Museus – Código de Ética Lusófono III, pag. 23. Site oficial do ICOM Brasil. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>> Acesso em 10 mar 2011.

dos por Walter Zanini no MAC-USP, que levam, contudo, maior tempo para ocorrer do lado de fora. O destaque está na JAC — Jovem Arte Contemporânea criada por Zanini para o MAC-USP, ao longo das décadas de 1970 e 1980. Apesar de limitada ao espaço expositivo interno, em suas várias edições, o redobrado esforço pela atualização e consonância com a experimentação contemporânea não apenas projeta artistas importantes para a esfera da Arte Pública e Urbana no país, como sinaliza para outras instituições os caminhos efêmeros e conceitualistas que se anunciavam no escopo da Arte dali em diante. O transbordamento das ações do MAC-USP ocorre na década de 1980, a partir dos outdoors elaborados para o Projeto "Arte na Rua", coordenado por Monica Nador e Luciana Brito.⁸ Esses eventos apontados exigem de seus artistas-proponentes postura de produção que avança suas investigações poéticas do trabalho em ateliê para o contexto urbano e o encontro direto com o público transeunte urbano.

Nesse período, Frederico Morais produz vários textos reflexivos nos quais demonstra postura convicta de que a arte que *interessa hoje é a que está fora dos museus, das galerias, das coleções particulares, arte selvagem, marginal, nômade, anônima*.⁹ À frente do MAM-RJ, Morais é o responsável por uma série de inovações críticas e curatoriais que efetivam a construção da práxis

8 Na entrevista concedida por Aracy Amaral, a crítica evidencia o papel curatorial de Mônica Nador e Luciana Brito nesse trabalho, bem como o interesse do MAC naquela categoria de projeto. Também dá importante depoimento sobre a constante atualização dos artistas atuantes nas décadas de 1970 e 1980 com relação às revistas estrangeiras assinadas pelo museu. Classifica os artistas como *page turner*, e faz uma alusão ao comportamento usual mantido por eles, diante dos aspectos positivos de atualização da informação artística garantida pelos museus com o acesso a tais publicações. AMARAL, Aracy. Entrevista (24/outubro/2007). Entrevistadora: Sylvia Furegatti. Goiânia, Hotel Confort Suítes Flamboyant.

9 Trecho da entrevista feita por Hélio Silva a Frederico Morais. In: Silva, H. Silva, Hélio. *GAM pesquisa arte no Brasil*. Revista GAM. N.º 22. Rio de Janeiro: 1970, pág. 17.

artística nesse novo contorno espacial e urbano. Para o projeto "Do Corpo a Terra", Morais ressalta que aquela era a primeira vez que artistas brasileiros eram convidados a trabalhar em consonância com o lugar, construindo obras e proposições em vez de selecionarem trabalhos prontos. Tal como ocorrera no projeto "Arte no Aterro", a divulgação desse evento de Belo Horizonte é feita com prospectos distribuídos nas ruas, nos estádios de futebol, em teatros, etc.

Tanto no evento "Do Corpo à Terra", quanto na "Semana de Arte do Aterro", organizados por Morais, evidencia-se uma preocupação democratizante com o acesso à Arte pela população. Os projetos validam a importância do artista, do curador e do museu como agentes ajustados ao corpo social vigente. Para tanto, no Rio, além das ações artísticas especializadas que se seguiram, a "Semana de Arte do Aterro" contava com oficinas artísticas oferecidas à população por Hélio Oiticica, Lygia Pape, Moriconi, dentre outros.

Essas ideias alinham-se às trocas que os curadores brasileiros travavam naquele momento com Pierre Restany, crítico francês claramente posicionado contra a vida fechada dos museus e galerias.¹⁰ Entre as idas e vindas ao Brasil, bem como em publicações de artigos em revistas especializadas, Restany colabora para a solidificação da postura mais aberta e interativa do artista. Entre 1968 e 1976, a revista *Domus*, que circulava em certos núcleos e bibliotecas brasileiras, traz importantes textos desse crítico nos quais ele promove a renovada relação da arte

10 "Mas, na Europa, um crítico se insurge contra a vida fechada de museus e galerias. Pierre Restany procurou sistematizar na revista *Domus* seu pensamento a respeito. Restany proclama a falência das estruturas e dos usos que regulavam a vida da arte moderna. Afirma ele que hoje tudo é arte. A antiga hierarquia de valores foi invertida.(...) Outrora, o marchand era o interprete da procura e o ordenador da oferta. Hoje, obras invendáveis, projetos irrealizáveis tem um lugar de destaque entre os planos dos artistas. Outrora o artista vendia suas obras, hoje se vende a si mesmo. Alugam-se seus serviços. Não se fabricam mais objetos, de-finem-se situações." Ver em: SILVA, H. *Op Cit.*, 1970, pág.15.

contemporânea com as instituições culturais.

Desse modo é que as ações orbitais do MAC-USP e MAM-RJ extrapolam a revisão esperada para a atuação do museu e ocupam papel de destaque na formulação das bases dessa nova vertente artística. Os artistas que frequentavam os espaços públicos e os bastidores desses museus tinham acesso às discussões e se mantinham atentos à atualização dos conceitos estéticos da pauta internacional, a partir da qual discutiam seus referenciais de atuação.

Em 2011, Frederico Morais reconstrói em texto a experiência "Do Corpo à Terra" apontando para a questão do objeto que, em meados dos anos 1960, ocupava a ordem do dia. Projetos expositivos como a "Nova Objetividade Brasileira" (RJ, 1967) e o "4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal" (Brasília, 1967) passam a incluir essa categoria em sua organização. Compartilhando dos conceitos de Oiticica, Morais atenta para o avanço necessário à requalificação da arte a partir da ação em campo aberto e da situação *extra-museológica* fundamentalmente ligados ao comportamento experimental. Os artistas passam a admitir o objeto como ação no ambiente, como sinal, e não coisa e, assim, constroem discursos que ligam elementos tridimensionais e espacializados à condição de arte válida em terreno contemporâneo. Morais coloca que as ações desenvolvidas no período foram, de fato, *extensões do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, conscientes desse "achado" já naquele momento¹¹.

São muitos os artistas, coletivos e grupos, além de projetos curatoriais, que aderem a essa vertente pelo seu caráter democratizante. A surpresa dessa listagem está na participação crescente

do agente, que poderia ser visto como seu reagente – o museu. O número de projetos e editais dessas instituições que estendem sua atuação no tempo e no espaço para abarcar proposições de intervenções artísticas urbanas demonstra que a jovialidade dos projetos iniciais realizados pelo MAM-RJ e pelo MAC-USP possibilita o grau investigativo, marginal, experimentador próprio da concepção de uma vertente artística.

Como linguagem artística, essa vertente constituiu verdadeira constelação terminológica, de caráter tão vasto e complexo quanto o assumido pela própria arte atual. Nem bem assentados, seus perfis não perduram por tempo prolongado, demonstrando coerência com o processo de mutabilidade dos grandes centros urbanos, cuja dinâmica precisa ser absorvida pelos artistas interessados nessa envergadura.

O valor dado ao discurso artístico ganha espessura ao longo do século XX e, dentro dele, a alternância dos papéis no circuito nos leva a acreditar que se torna ordem de sobrevivência de todo o sistema. A necessidade de um discurso que parta das melhores pertinências para esse campo apresenta-nos o termo *Extramuros*. Sua ligação ao contexto artístico brasileiro constrói o raciocínio particularizado por dois pontos potenciais: a noção de transbordamento dos trabalhos artísticos de dentro do museu para o seu entorno; e o caráter marginal, além das margens, amplamente investigativo, presente nas primeiras experimentações nesse terreno.

A *noção de transbordamento*, tanto quanto o termo *extramuros*, indica que o muro ainda está lá. É elemento instigador necessário, e não oferece nem as amarras, nem o peso reclamado pelos representantes estrangeiros dessa vertente, posto que, em nossa paisagem, tem outra velocidade de formação.

¹¹ MORAIS, Frederico. *Do corpo a Terra*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil. Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 196.

No Brasil, o trabalho artístico extramuros é qualificado pelos textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos elementos da tríade já destacada: espacialidade, sensorialidade dos trabalhos e ativação do projeto pela participação do espectador. Sua apresentação do lado de fora, na rua, em espaço urbano convida o outro à percepção das proposições do artista num terreno intermediário, quer interno ou quer externo, de caráter extra-museológico. O encontro com esse interlocutor evita o isolamento e ativa o diálogo com o mundo real, em um dos feixes buscados pelo trabalho artístico contemporâneo.

Dos muitos elementos que dispõem em comum, a Arte Contemporânea e as vertentes atuais da Arte Pública e Urbana, encontramos a busca por um afinamento prático e discursivo, que nesse território tem como uma de suas principais premissas a reorganização das nomenclaturas que evitam equívocos ou generalizações trazidas pelos termos *público* e *urbano* frente ao mundo contemporâneo. Assim, as inúmeras nervuras que estabelecem essa complexa relação com a urbanidade sugerem que o termo *extramuros* bem responde à polissemia desse campo. De modo conjugado, o espaço e a estética extramuros indicam o interesse da arte por uma gama ampliada de elementos alheios, até então, ao seu núcleo principal, tornados mais visíveis pela prática do olhar periférico, algo marginal e inquisidor, que é potencializado nessa atualidade das propostas artísticas.

Como ordenador do discurso, indica sua grande afinidade com o contexto urbano, uma vez que atenta para a questão da transposição de limites, para o encontro entre as linguagens artísticas e culturais, praticadas por boa parcela da arte ao longo dos séculos XX e XXI. Aberto, o termo *extramuros* dá fôlego para compreen-

der as distâncias a que se lança a arte nesse vetor urbano, confrontada com um conjunto complexo jamais experimentado nas ordens das cidades anteriores. Paralelamente, mantém sua validade perante seus demais antecessores, superpondo-se à justeza do discurso mais pontual e especializado que investiga os dados: público, urbano e interventor desses projetos de arte. Plural, aponta para a flexibilidade necessária na percepção dos múltiplos discursos preocupados com o equilíbrio (ou a falta dele) nas apresentações artísticas que têm construído o histórico dessa vertente estética até o momento.

Do mesmo modo, a ideia do *transbordamento*, presente no conceito *extramuros*, provoca o contrário do isolamento pressuposto no espaço cerrado do museu e revela o entendimento algo pacífico, garantido pela jovialidade e trabalho experimental do artista contemporâneo e museu de arte em nosso território. Externo ou interno ao espaço museológico, o trabalho de arte contemporânea é consciente da dependência de sua confirmação como arte por meio da visibilidade e da autoridade conferida por esse agente do circuito com quem negocia. Assim; ao em vez de rompimento, prega a negociação. O ziguezague se completa; a circularidade, oportuna ou oportunista, constitui-se por todos os elementos do sistema, reconfigurando as relações da Arte e seus múltiplos lugares na atualidade. Enquanto o contexto intramuros valoriza a ideia do centro e da unicidade, o extramuros dinamiza esse conceito trazendo à tona o valor da concomitância.

O termo não é empregado nos discursos iniciais da contemporaneidade. Ganha espaço somente nas últimas décadas, por meio de conteúdos advindos da Arquitetura, Urbanismo e Artes Visuais. Entre os artistas que bem o representam, logo de início, encontramos em Oiticica a consolidação

de termos como *ambientação*, *arte ambiental* e *suprasensorialidade*. Escosteguy usa o termo *Arte Pública* para validar o encontro com valores que possam evitar o *divórcio da realidade* e garantir a *autonomia crítica do artista*. Frederico Morais, que também o emprega no sub-título do projeto "Arte no Aterro", faz uso enfático desse lócus sociopolítico, clamando a expressão *Arte na Rua* como *anti-meio desalienador*. A ampliação do discurso das vertentes da *Nova Arte Pública*, da *Arte Urbana* e das *Intervenções Artísticas no Meio Urbano* toma lugar, somente nos anos 1990, efetivando-se em paralelo às edições do projeto "Arte Cidade" de São Paulo.

Entre as fontes pesquisadas destacam-se, como referências diretas ao termo *extramuros*, a apresentação da 7ª Bienal de Cuba, que aplica o termo para determinado setor de projetos alternativos, composto por ações e performances. Além disso, a pesquisadora Priscila Arantes o emprega em um texto em que disserta sobre o trabalho de Fred Forest, artista que contribui em suas passagens pelo Brasil para a formação da sensibilidade desse campo. Com Celso Favaretto e Nelson Brissac, encontramos composições próximas. Nos estudos sobre o trabalho de Oiticica, Favaretto aplica o termo *extra-espaco* quando discute a ideia de *totalidade-obra* elaborada pelo artista. Nelson Brissac aplica o termo *extra-campo* para burilar os sentidos da indiscernibilidade da paisagem contemporânea dada pelos atuais aparelhos de captação da imagem, como a máquina fotográfica e a filmadora de vídeo. Tudo está perto. Este mundo não tem extra-campo, escreve ele, ao estudar a afinidade entre o muro e a paisagem. Lisette Lagnado aplica o termo *extramuros*, com a intensidade inquisitiva que bem o qualifica, em um texto publicado pela revista eletrônica *Trópico on line* no qual avalia a condição explora-

da pela 25ª Bienal de São Paulo em sua seção dedicada às "Iconografias Metropolitanas".

O início da experiência ambiental brasileira demonstra que, apesar da vastidão de nosso território, não é a referência das desmesuras que se comprova por aqui, mas sim a experimentação inerente à construção do trabalho contemporâneo.

Ao atribuímos aos centros urbanos capitais a localização das ações mais importantes e constantes da arte extramuros encontramos outros elementos indicativos do transbordamento anunciado. A proximidade desses projetos aos núcleos museológicos pode ser lida como resultado característico de sociedades pouco uniformes e oscilantes na continuidade de seu projeto cultural, como a brasileira. A não consolidada eficácia dos anéis desse circuito, aliada à instabilidade na rede de comunicação por sua extensa área geográfica, definem a importância do agente museu na formulação dessa linguagem. A noção do transbordamento organiza-se, assim, valendo-se do fluxo de ideias e eventos por ele desencadeados. Além dos organismos de fundo cultural e artístico, tradicionalmente envolvidos na difusão cultural, percebe-se que as movimentações dirigidas para o encontro público estimulam, de modo geral, a anunciada fusão entre espaços e agentes do sistema artístico, adensando as práticas promovidas por instituições dos centros urbanos capitais.

Compreende-se, assim, que a relação vivida por esses dois campos, arte e urbanidade, desenvolve-se, nas últimas décadas, em constante processo de revisão de seu estado de pertença, permanência e legitimidade. Parece-lhe integrante a condição indeterminada, garantida pela ampliação dos tentáculos que a sustentam. Procurar cercar-lhe o espectro de sua configura-

ção principal exige, contudo, idêntica dinâmica investigativa entre múltiplas áreas, mesmo que terminemos tal tarefa sem desferir-lhes pontos pacíficos ou finais.

REFERÊNCIAS:

CANONGIA, Ligia. (Org). *Arthur Barrio*, Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CÓDIGO de Ética Lusófono III. Site oficial ICOM Brasil. Disponível em: <<www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf>> Acesso: 10.03.2011.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, G. *Crítica de Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU - USP, 2007.

KRAUSS, R. *A escultura em Campo Ampliado*. Revista Gavea. n.6, PUC, Rio de Janeiro: 1988.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. MOSQUERA, Gerardo et al. (apres). *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999.

SILVA, H. *GAM pesquisa arte no Brasil*. Revista GAM. n.22. Rio de Janeiro: 1970.