mam

debate

foto: Estúdio em Obra

jardim de esculturas

30 anos

mam

Sumário

04 **Apresentação**
Cauê Alves, Pedro Nery e Gabriela Gotoda

07 **O Ibirapuera, patrimônio e o jardim do Burle Marx**

08 **Arte para o ar livre – esculturas em espaços públicos de São Paulo**
Paulo César Garcez Marins

11 **Entre o espaço público como projeto e as concessões privadas: o Parque Ibirapuera como patrimônio cultural moderno**
Raquel Schenkman

14 **mam – Jardim de Esculturas – 30 anos**
Marta Bogéa

17 **Uma aranha no jardim – escultura pública de Emanoel Araújo**
Claudinei Roberto da Silva

19 **Arte na cidade, espaços de compartilhamento e disputa, o contemporâneo vê o moderno**

20 **O passado e o presente como questões da Arte Pública**
Sylvia Furegatti

25 **O espaço e o lugar público – um pensamento ainda inconcluso**
Rommulo Vieira Conceição

28 **Públicos**
Raphael Escobar

36 **Sobre o "mam debate: Jardim de Esculturas – 30 anos"**
Marcos Grinspum Ferraz

43 **Sobre os autores**

45 **Ficha de créditos**

Apresentação

Por **Cauê Alves, Pedro Nery e Gabriela Gotoda**

Imbuído no marco de 30 anos do Jardim de Esculturas do MAM São Paulo, o seminário **mam debate** de 2022 convidou estudiosos e artistas para considerar a situação singular dessas obras de arte no parque público urbano de maior visitação do país. Para além da comemoração do marco temporal, era necessário refletir sobre as condições museológicas do jardim, ou seja, a situação arquitetônica, histórica, assim como da fruição artística para fora das paredes do museu, e sobre a criação artística espelhada nessa relação pública e urbana. As mesas de debate, como poderá ser visto adiante, mostraram-nos como a singularidade arquitetônica do projeto de Oscar Niemeyer, que desenhou a marquise como um espaço de encontro, do imprevisto, potencializa a dimensão urbana com a paisagem ajardinada de Burle Marx e Haruyoshi Ono. Nessa paisagem, se dá uma situação de abertura radical para a experimentação e a convivência, com as suas implicações, trazendo à tona a invisibilidade social e cultura matizada de fruidores dos mais diversos extratos sociais de São Paulo, aspectos estes que surgem como parte de suas experiências.

O MAM inaugurou o Jardim de Esculturas em 1993, assinado por Roberto Burle Marx e Haruyoshi Ono, com obras da coleção do museu, do acervo da prefeitura de São Paulo e outras que já estavam instaladas ali, como a escultura de Mario Cravo Jr. advinda da V Bienal de São Paulo (1959), posteriormente incorporada ao acervo do MAM. Desde sua inauguração, o jardim continua sendo o único espaço para a exposição permanente de obras do acervo. Porém, mais que um espaço privilegiado para o museu, é um espaço público, gratuito e de enorme circulação. Esse caráter apresenta uma série de desafios, especialmente com relação à preservação e conservação das obras em exposição, marcadas pelas relações que espontaneamente se estabelecem com os públicos. Esse é o caso das esculturas de José Resende, de Angelo Venosa e de Denise Milan e Ary Perez, para citar alguns exemplos.

A antecipação do seminário em relação ao ano comemorativo foi uma estratégia para que a instituição pudesse "escutar" e perceber como se relaciona com o meio museológico, para então criar estratégias de ação voltadas para o Jardim de Esculturas. Foi um momento reflexivo, mais que celebratório, buscando considerar também as transformações recentes na relação entre o parque e o jardim, especialmente desde que a gestão do primeiro foi concedida à iniciativa privada em 2020. A empresa Urbia recebeu a concessão de todos os espaços abertos do Parque Ibirapuera por 35 anos, incluindo o jardim; lá, a empresa cuida do gramado e das demais plantas, enquanto o MAM cuida das obras, da sua conservação e restauro. Essa relação, porém, mostrou-se complexa quando, em março de 2022, foi realizada uma feira de arte na Oca. Além de permitir a instalação de *food trucks* e de um gerador na área do jardim, a Urbia autorizou o acesso de carros e caminhões ao espaço. Um desses caminhões passou por cima e danificou uma obra de Carlos Fajardo, que já foi restaurada.

O MAM busca continuamente interagir com essas questões que se fazem presentes em seu entorno, além de elaborar diferentes formas de ativação do jardim e das obras ali presentes. As ativações propostas pelo MAM incluem a instalação de obras e intervenções temporárias, a eventual reconfiguração das obras no espaço, e as diversas e instigantes ações propostas pela equipe do Educativo, entre outras. Desse modo, as perguntas lançadas aos convidados

do seminário partiram dos problemas e questões do cotidiano do museu, nossas dúvidas que incontornavelmente sugerem a recuperação e a musealização adequada do jardim. Isso, porém, não impediu o aprofundamento da consciência sobre o Jardim de Esculturas como espaço histórico, crítico e também de uma fruição potencialmente experimental e sensorial, energizada pela presença do público espontâneo do Parque Ibirapuera.

O seminário foi realizado em 20 de outubro no auditório Lina Bo Bardi e sua programação contou com duas mesas de debate. A primeira mesa levou o título "O Ibirapuera, patrimônio e o jardim do Burle Marx" e foi composta pelos professores Paulo César Garcez Marins, Raquel Schenkman e Marta Bogéa. A segunda mesa foi intitulada "Arte na cidade, espaços de compartilhamento e disputa, o contemporâneo vê o moderno", sendo integrada pela professora Sylvia Furegatti e pelos artistas Rommulo Vieira Conceição e Raphael Escobar. Entre uma mesa e outra, o curador Claudinei Roberto da Silva foi convidado a realizar uma fala no Jardim de Esculturas, próximo à escultura *Aranha* (1981) de Emanoel Araújo. A programação também integrou ativações no jardim propostas pelo Educativo MAM, sendo elas a performance *Sementes*, do Grupo Fragmento Urbano, e a narração de Ana Luísa Lacombe para a ação *Histórias no Jardim*. A presente publicação busca divulgar os textos realizados pelos convidados sobre as pesquisas e reflexões apresentadas por eles no seminário, e inclui também um relato crítico do jornalista convidado Marcos Grinspum Ferraz, que acompanhou todo o evento.

O conjunto das falas da primeira mesa expressou justamente como o Jardim de Esculturas do MAM é um lugar de memória da cidade, e que mesmo ações que dificultam a sua conservação, como atirar uma pedra que provoca som na obra de José Resende, foram incorporadas a essa memória. Além disso, considerou-se como a relação histórica da cidade com espaços externos que oferecem obras de arte ao público evidencia os traços sociais que informam a conservação desses espaços e os traços culturais que possibilitam, ou não, a sua permanência, incluindo o processo de tombamento do parque, cujos enredamentos históricos ainda se fazem presentes nesse espaço de convivência urbana.

Já Claudinei Roberto recordou-nos da trajetória de Emanoel Araújo e sua consagração na grande obra *Aranha* que se encontra no jardim, repercutindo sua condição de artista e de homem homossexual e preto, que atravessou a sociedade ganhando notoriedade. Porém, a obra de Araújo ainda tem parco reconhecimento público, o que coaduna com outros artistas pretos, e, pela mesma razão, traz à tona a invisibilização do grupo populacional majoritário no Brasil, que também não usufrui dos espaços públicos de arte do mesmo modo que outros grupos populacionais. Assim, demonstrou-se a necessidade de uma visada biográfica, de representação social, e do respeito a outras epistemologias artísticas e culturais num espaço de visitação amplo e irrestrito como o parque.

Na segunda e última mesa, foram exploradas as relações entre a criação artística e a presença da obra de arte no espaço público. Aprendemos que as obras colocadas no espaço público continuam a mediar uma representação dos valores da sociedade, e que o conjunto hoje exibido no jardim é, em geral, de obras autônomas com características modernas que notabilizaram-se publicamente nos anos 1980 e 1990. Os artistas que integraram a segunda mesa posicionaram suas produções na contramão dessa concepção moderna: Escobar mostrou a necessidade de inserção e participação da população na produção das obras e observou que a sua produção pode ser também ativista; e Conceição destacou como a sua produção mira o deslocamento da modernidade, ao criar espaços orientados pela objetivação das funções que invadem as relações, esvaziando de afeto e encontro, ao mesmo tempo em que deixa claro que esse projeto moderno é elitista e de alcance relativo.

O Jardim de Esculturas do MAM é um lugar que apresenta uma série de problemas, mas nele está também a sua própria solução. Com o **mam debate 2022: Jardim de Esculturas – 30 anos**, o MAM pôde elaborar a potencialidade do jardim, onde o projeto moderno do espaço e das obras se choca com a realidade, criando novas experiências. Essa realidade é justamente o espaço de convivência que necessita de dignificação, que nos demanda reavaliar sua representação e valorizar o reconhecimento naturalmente criado ao longo de seus 30 anos, ampliando sua integração com o museu e a produção intelectual que ele provoca.

foto: Estúdio em Obra

O Ibirapuera, patrimônio e o jardim do Burle Marx

Arte para o ar livre – esculturas em espaços públicos de São Paulo

Por **Paulo César Garcez Marins**

Os 30 anos do Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, completos em 2023, lança nosso olhar para uma experiência, das mais significativas em nosso país, de rompimento dos muros de uma instituição museal. Tal iniciativa permitiu ao MAM lançar parte de seu acervo a um espaço aberto, de fruição ampla e inserida em um parque que, desde a década de 1950, vem assumindo a condição de símbolo da metrópole paulistana, inclusive pelos grandes monumentos escultóricos ali expostos[1]. Contando com a participação de Roberto Burle Marx, esse projeto expositivo somou finalmente ao Ibirapuera a presença do maior dos paisagistas brasileiros, e o mais reconhecido internacionalmente entre os modernos, permitindo um encontro várias vezes ensaiado e que, infelizmente, fora antes abortado por razões diversas[2].

O paralelo mais imediato dessa ação de extravasamento de acervos escultóricos, para além muros na cidade de São Paulo, é o da Pinacoteca do Estado, que em 2001, durante a gestão de Emanoel Araújo, deslocou parte de sua coleção de esculturas para o Jardim da Luz[3]. Também ali, a vizinhança imediata entre museu e parque permitiu que esculturas com materiais mais resistentes às intempéries e à poluição ganhassem o ar livre, enriquecendo o acervo escultórico exposto no mais antigo parque da capital paulista. As esculturas das estações do ano que contornavam o lago da cruz de malta e o monumento a Giuseppe Garibaldi, testemunhos da tradição escultórica clássica, foram, assim, somadas a linguagens diversas da escultura brasileira do século XX, do figurativismo de Victor Brecheret, Maria Martins ou Lasar Segall, às tendências geométricas e abstratas presentes num arco que se estende de Ascânio MMM e Amilcar de Castro a Angelo Venosa ou Elisa Bracher.

Tanto o Jardim de Esculturas do MAM quanto a exposição externa do acervo da Pinacoteca renovaram, contudo, uma prática, que vinha se estabelecendo desde a década de 1920, de ornar espaços públicos ajardinados da cidade com amplos conjuntos de esculturas. Não se tratava, portanto, da lenta acumulação sucessiva de instalações de obras provenientes de temporalidades diversas, mas da implantação de conjuntos simultâneos de esculturas que se articulavam em um mesmo gesto discursivo e espacial de curadoria.

---

[1] MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6-7, p. 9-36, 1999.
[2] CURI, Fernanda Araujo. Burle Marx e o Parque Ibirapuera: quatro décadas de descompasso (1953-1993). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, p. 103-138, 2017.
[3] Agradeço a Teodora Carneiro e a Valeria Piccoli por esta informação.
[4] LOPES, Fanny. *Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. 2012. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012.

Ousamos detectar o início dessa trajetória na implantação sincrônica do conjunto de 12 esculturas de Luigi Brizzolara nos baixios da Praça Ramos de Azevedo, em sua conexão com o antigo Parque do Anhangabaú. Ali, em 1922, ano do centenário da Independência do Brasil, foi inaugurada a homenagem ao compositor brasileiro Carlos Gomes, composta de duas esculturas de mármore de Carrara representando a música e a poesia que ladeiam a escultura em bronze representando o compositor, conjunto que coroa a disposição, e das demais nove esculturas em bronze que representam suas mais conhecidas óperas – *Guarani*, *Salvator Rosa*, *Fosca*, *Condor*, *Lo Schiavo* e *Maria Tudor* – além do grupo equestre da fonte e as representações dos Estados Unidos do Brasil e da Itália. A disposição do conjunto de esculturas criava uma moldura para o Theatro Municipal, que, ao contrário do padrão dos teatros de ópera, não tinha seu frontispício alinhado a uma via em perspectiva, o que fazia com que sua lateral direita assumisse a condição de fachada principal devido à sua inserção urbanística[4]. Assim, Brizzolara dotou São Paulo de um primeiro conjunto escultórico concebido – e adquirido simultaneamente – para um jardim público da cidade.

As praças da República e Dom José Gaspar e o Largo do Arouche somam expressivos conjuntos de esculturas em seus domínios, quase todas voltadas a personalidades literárias. Adquiridas ao longo das décadas centrais do século XX, elas exemplificam com nitidez a somatória de iniciativas desconexas que nada têm em comum com os gestos havidos no MAM, na Pinacoteca ou na Praça Ramos de Azevedo[5].

Diversa já é a condição de duas iniciativas que podem ser consideradas inspiradoras daquelas realizadas na década de 1990, por reunirem conjuntos de obras de escultores que foram reunidas para compor uma exposição da produção artística nacional nas décadas de 1970 e 1980.

A primeira dessas iniciativas, inaugurada em 25 de janeiro de 1979[6], é a instalação de um conjunto de esculturas na nova praça da Sé, resultante das obras do Metrô de São Paulo, que fundiram a antiga Praça da Sé e a Praça Clóvis Bevilacqua, por meio da destruição da quadra em que se erguiam o edifício Mendes Caldeira e o palacete Santa Helena. A iniciativa de adquirir as esculturas partiu da Prefeitura de São Paulo, sob o estímulo direto de Maria Eugênia Franco, então diretora do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), que integrou a comissão indicada pelo prefeito Olavo Setúbal para a indicação dos artistas e de suas obras a serem implantadas na praça[7]. Projetada sob responsabilidade da Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), a praça foi composta por uma série de terraços, patamares em concreto e espelhos-d'água nos quais foram dispostas obras de Caciporé Torres, Franz Weissmann, Marcello Nitsche, Alfredo Ceschiatti, Amilcar de Castro, Yutaka Toyota, Bruno Giorgi, Francisco Stockinger, Sérgio Camargo, Nicolas Vlavianos, Felícia Leiner, Ascânio MMM, Rubem Valentim, José Resende, Mario Cravo Júnior e Domenico Calabrone[8]. Desse conjunto, a escultura de Ascânio foi perdida por oxidação da base e as de Marcelo Nitsche e de Ceschiatti não mais se encontram em seus posicionamentos originais.

---

[5] MENEZES, Walter Arruda. *Obras de arte em logradouros públicos de São Paulo – Regional Sé*. São Paulo: PMSP, SMC, DPH, 1987.

[6] *O Estado de S. Paulo*, 26 jan 1979, p.32.

[7] FERREIRA, Rita. *A nova Praça da Sé de São Paulo e suas esculturas*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2006, p. 43.

[8] MENEZES, W. A. Op. cit.

A implantação do conjunto de esculturas da Praça da Sé coincidiu temporalmente com a instalação de 24 esculturas no Parque da Catacumba, na cidade do Rio de Janeiro, durante a gestão do prefeito Marcos Tamoyo. Inaugurado também em 1979, o conjunto carioca abrangia obras de Mario Cravo Júnior, Francisco Stockinger, Alfredo Ceschiatti, Bruno Giorgi, Sergio Camargo, Franz Weissmann, também presentes na Sé, além de obras de Alexander Calder (desaparecida desde 1985), François Auguste Hippolyte Peyrol, Humberto Cozzo, Mario Agostinelli, Annette Bergé, Carybé, Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes, Nelly Romeo Alves, Pedro Correa de Araújo, Roberto Moriconi, Tatti Moreno, Remo Bernucci, Helena Townsend, Edgar Duvivier, Melinda Garcia, Rosa Maria Rothier Duarte e Sonia Ebling. A maior parte dessas obras foi comissionada para a iniciativa, embora houvesse a agregação de obras já existentes, como as de Peyrol ou Calder[9].

A partir da década de 1970, a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) também passou a reunir no jardim de sua sede, entre os bairros paulistanos de Higienópolis e Pacaembu, um conjunto inicial de obras de Bruno Giorgi, Nicolas Vlavianos, Sérgio Camargo, Yutaka Toyota, Caciporé Torres e Franz Weissmann[10]. Diversos desses nomes se repetiam tanto na Sé, quanto na Catacumba e na FAAP, consolidando uma geração de escultores que superavam os figurativos que haviam dominado a primeira metade do século XX. Não se deve deixar de notar obras de nomes consagrados como Brecheret não estivessem em nenhum desses três conjuntos, que se dedicaram com ênfase a promover a escultura das linguagens contemporâneas. Na Catacumba, houve a decisão tanto de agregar esculturas pré-existentes no acervo municipal, quanto adquirir obra de um escultor consagrado sob o Estado Novo – *São Francisco de Assis*, de Umberto Cozzo. Nos dois conjuntos de São Paulo, a única exceção de um escultor de linguagem ainda figurativa foi o Ceschiatti da Praça da Sé, artista presente também na Catacumba.

As 30 esculturas expostas permanentemente no Jardim do MAM, inaugurado em 1993, mantiveram o caráter inovador das iniciativas que o precederam na cidade de São Paulo. Apenas os nomes de Amilcar de Castro, Caciporé Torres, Felícia Leirner, Franz Weissmann, Mario Cravo Júnior e José Resende são coincidentes com aqueles presentes na Sé e na FAAP, um padrão proporcional de renovação que também pode ser encontrado no conjunto reunido pela Pinacoteca do Estado no Jardim da Luz.

Ainda que sem a vastidão dos acervos escultóricos ao ar livre reunidos no Museu Kröller-Müller de Otterlo ou no Museu Middelheim, de Antuérpia, ou ainda no museu de esculturas de Hakone, no Japão, as iniciativas brasileiras precedentes ou contemporâneas ao Jardim de Esculturas do MAM foram fundamentais para dar visibilidade e consagração a sucessivas gerações de artistas. Elas ainda colaboraram decisivamente para o rompimento de barreiras nos museus, aproximando-os da natureza, da cidade e também da sociedade, que ali encontra acervos livres das barreiras invisíveis que ainda afasta muitos públicos das salas museais e da própria produção artística ali exposta.

---

[9] SOUZA OLIVEIRA, Aline Rayane de; CODEVILA PALMA, Rodrigo. La favela que se convirtió en parque de esculturas: una mirada a la Colina de Catacumba en Río de Janeiro. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo*", [S.l.], v. 52, n. 2, oct. 2022. ISSN 2362-2024. Disponível em: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/447/727>. Acesso: 04 jan 2023.

[10] https://www.faap.br/museu/exposicoes-permanentes-jardim-esculturas.asp. Acesso: 04 jan 2023.

Entre o espaço público como projeto e as concessões privadas: o Parque Ibirapuera como patrimônio cultural moderno

Por **Raquel Schenkman**

O caráter público do Parque Ibirapuera é um tema que merece atenção, uma vez que foi um dos atributos valorados na inscrição desse conjunto como um patrimônio cultural pelas três instâncias governamentais, nos seus respectivos órgãos de patrimônio cultural: o IPHAN[1], o Condephaat[2] e o Conpresp/DPH[3]. Cada uma dessas instituições evidenciou, na condução dos processos e nas resoluções que determinam sua preservação, diferentes porém complementares aspectos que, em comum, situam seu lugar de obra pública. O Condephaat destacou sua configuração como o principal parque público da cidade com uma importante área verde; em seguida o Conpresp/DPH se deteve na relação entre os espaços livres e a cidade a sua volta, na ocupação do entorno, por vezes em conflito com as áreas públicas; e mais tarde o IPHAN enfatizou o complexo de edifícios articulados pela grande marquise de 28 mil metros quadrados, assinado por Oscar Niemeyer e equipe, que conforma um dos espaços públicos mais frequentados da cidade e conhecido internacionalmente como ícone da arquitetura moderna[4].

Ainda que a instrução de tombamento por cada um dos órgãos de patrimônio cultural tenha acontecido com abordagens, detalhamentos e em tempos distintos[5], o Ibirapuera teve seu valor cultural primeiramente oficializado em um tombamento em 1992. A ocasião coincidiu com a desmobilização de órgãos e sedes administrativas que estavam instaladas nos seus pavilhões, como a transferência do gabinete da Prefeitura para o Centro da cidade, depois de permanecer no Ibirapuera por 37 anos. Naquele momento de reabertura democrática e de retomada dos espaços coletivos, públicos, de cultura e lazer como espaços de direito e cidadania[6], ganharam força reivindicações de associações com abaixo-assinados e eventos de divulgação, que foram decisivos para o tombamento do parque. Em todo esse processo, foi prioridade a proteção e a defesa de áreas naturais e parques públicos da cidade. O con-

---

[1] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[2] Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico.

[3] Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

[4] As teses de doutorado de Silvio Oksman e Fernanda Curi, defendidas na FAUUSP respectivamente em 2017 e 2018, abordam as contradições presentes na condução de iniciativas públicas e privadas dos projetos para o parque, passando pelo seu reconhecimento como um patrimônio cultural.

[5] Os processos de tombamento relativos ao conjunto do Parque Ibirapuera são disponíveis para pesquisa: no IPHAN, trata-se do processo SEI n. 01450.011563/2008-53 – Apenso nº 01450.013230/2008-69 (no vol. II, NUPs: 0085097; 0085108; 0085114); no Condephaat, trata-se do processo n. 25768 de 1987; no Conpresp, é o processo n. 1991-0.005.821-1.

junto arquitetônico foi objeto de maior análise no processo de tombamento do IPHAN, junto às demais obras do arquiteto autor, já nos anos 2000.

A reserva e delimitação de uma área extensa para abrigar um parque que fosse dotado de ampla área verde remonta à década de 1920 (Barone, 2018). O parque tal como se consolidou na década de 1950 foi fruto de um longo debate sobre o futuro da cidade e de uma identidade paulista (Marins, 1999). Sua construção junto às festividades IV Centenário paulistano, anunciada através da imprensa, como a revista *Manchete*, mobilizou a população que passou a reconhecer no parque um espaço público moderno. Revistas especializadas de arquitetura, como *Módulo* ou *Acrópole*, difundiram o projeto e o seu canteiro de obras como um grande feito, poucos anos antes da construção da nova capital em Brasília.

Terminadas as comemorações, os edifícios do parque tiveram seus destinos alterados ao longo do tempo, com a construção ou demolição pontual de blocos e a alteração de uso e de nome dos pavilhões[7]. As áreas livres também foram parcialmente modificadas durante as décadas seguintes, com a cessão de trechos da área original do parque, por exemplo, ao Exército e à Assembleia Legislativa, com a construção de estacionamentos, vias no entorno e do túnel sob o lago. O sentido do espaço público e da obra pública foi sendo transformado por um movimento de desoneração e esvaziamento das instituições públicas que se somou ao questionamento tecnocrático da arquitetura moderna da década de 1970.

Os novos tempos provocaram encomendas e propostas em diferentes momentos, inclusive ao próprio Niemeyer, de projetos e planos que pouco prosperaram, para reorganizar ou restabelecer os espaços entre os edifícios e sua relação com a grande marquise, seja por parte do poder público ou da iniciativa privada. O Jardim de Esculturas do MAM São Paulo, inaugurado em 1993, resultou de um desses projetos, parcialmente executado com investimento privado, de autoria do paisagista Roberto Burle Marx, que acrescentou ao parque um jardim que se confunde com o próprio parque com obras de arte expostas ao ar livre.

Quase um século depois de criado o parque, a prefeitura decidiu firmar, em 2019, um termo de concessão para a sua inteira gestão pela iniciativa privada, por 35 anos. O contrato inclui parte dos edifícios municipais, mas não a restauração necessária da grande marquise, desde sempre central e articuladora do conjunto (Gurian, 2014). A concessão do parque não menciona a manutenção ou adequação das mais de vinte esculturas e monumentos do acervo municipal distribuídos na área interna do parque. Em meio a isso, o espaço edificado do MAM, que ocupa trecho da marquise, bem como seu Jardim de Esculturas, integrado e contido pelo Ibirapuera, possuem gestão independente e sua conservação ou transformação de

---

[6] O período foi de investimento público em projetos urbanos no centro da cidade, bem como de discussões no âmbito da cultura e cidadania; o tema é abordado em duas publicações organizadas pela prefeitura de São Paulo à época: "O resgate da área central". *Revista Projeto*, Encarte Especial EMURB, n. 138, fev 1991, São Paulo; Departamento de Patrimônio Histórico. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992.

[7] Foram diversas as mudanças de uso e a forma de identificação dos edifícios do conjunto principal. O Palácio das Nações, como fora concebido, por exemplo, é também chamado Pavilhão Manoel da Nóbrega, foi a sede da Prefeitura, abrigou a Pinacoteca do Estado durante sua reforma no fim da década de 1990 e desde os 450 anos da cidade abriga o Museu Afro; o Palácio dos Estados ou Pavilhão Armando de Arruda Pereira, abrigou a Prodam e atualmente é conhecido como Pavilhão das Culturas Brasileiras, ou Pacubra; o Palácio das Exposições ou das Artes, também chamado Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, foi o Museu da Aeronáutica e do Folclore, é a Oca; concebido como Palácio das Indústrias, o edifício do chamado Pavilhão Francisco Matarazzo Sobrinho é ocupado pela Fundação Bienal. Não apenas esses prédios, mas outros também, por vezes foram esvaziados e adaptados, transformados e cedidos.

maneira articulada aos usos comuns do parque, enquanto parte dele, será um desafio, uma vez que as fronteiras são tênues.

Nesse contexto, a preservação do Parque Ibirapuera como um patrimônio cultural moderno passa, portanto, por debater e estabelecer um significado para esse conjunto inteiro que leve em conta as relações de fruição entre esculturas, arquitetura e urbanismo. Os espaços do parque constroem um ambiente que guarda uma dimensão artística a ser preservada, assim como seu caráter público, coletivo, aberto e democrático.

Bibliografia

BARONE, Ana Cláudia C. *Ibirapuera: Parque Metropolitano (1926-1954)*. São Paulo: Intermeios, 2018.

CURI, Fernanda Araujo. *Ibirapuera, metáfora urbana: o público/privado em São Paulo (1954-2017)*. Tese (doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2018.

MARINS, P.C.G. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 6, n. 1, p. 9-36, 1999. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100002

OKSMAN, Silvio. *Contradições na preservação da arquitetura moderna*. Tese (doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2017.

PEREIRA, Eduardo Gurian. *Marquise do Ibirapuera: suporte ao uso indeterminado*. Dissertação (mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2014.

mam debate – Jardim de Esculturas – 30 anos.

Por **Marta Bogéa**

Inaugurado no dia 8 de junho de 1993, o jardim em questão resulta de uma série de idas e vindas em sua concepção e construção. Abarca um largo tempo, 70 anos, que remonta originalmente ao projeto paisagístico inicial desenvolvido em 1953 para o Parque Ibirapuera por Burle Marx, nunca implantado. Preterido durante o processo de construção do parque em favor do plano em desenvolvimento por Otávio Augusto Teixeira Mendes, funcionário público estadual que integrava a equipe técnica da Comissão do IV Centenário sob a supervisão de Ernesto de Faria Alves, gerou uma histórica "confusão" sobre a autoria do paisagismo para o parque.

Retomar essa confusão interessa menos pelo debate de autoria e realização e mais pela oportunidade de refletirmos sobre o pensamento mobilizador dos projetos como campos reflexivos prospectivos – não apenas por seus autores, é importante frisar – e a decantação e transformação ocorrida no tempo, do mundo das representações e das ideias, frente às inevitáveis negociações para se constituir no mundo tangível. Entre ideação e instalação transcorreram 40 anos. O Jardim de Esculturas figurava desde o projeto original de Burle Marx em 1953, ainda que em outro sítio e sem vinculação direta com o MAM São Paulo, e se manteve no segundo projeto para o parque do arquiteto-paisagista em 1974.

A instalação do Jardim de Esculturas, em 1992, ocorreu em contexto diverso de sua ideação, com o parque reconhecido como patrimônio público municipal (1989) e estadual (1992) e com o sítio cotidianamente frequentado, reconhecido como patrimônio e incorporado ao cotidiano público da cidade. A expectativa de Burle Marx de que seria "um espaço para estimular na comunidade a prática da convivência artística, divulgando as obras dos nossos artistas e valorizando a nossa cultura" foi ampliada, ao se transformar em um espaço de convivência, nem sempre de convivência artística, e para além da divulgação das obras, mas certamente de usufruto poético e estético aliados a uma incorporação corriqueira pelos usuários.

Do conjunto de esculturas do acervo do MAM São Paulo que "transbordaram" para o parque, algumas foram rapidamente apropriadas por um uso prosaico do público. Dentre elas, destaco duas de 1997, ambas sem título, de José Resende e Angelo Venosa. Na primeira, merece atenção (e certamente gera árdua manutenção) a incorporação inimaginável do campo sonoro; a segunda, transformou-se num "banco" afável aos encontros, endereço gentil na proximidade do limiar de acesso ao museu – no dia em que ocorreu este seminário, um grupo escolar aguardava ruidosamente ali o início de suas atividades.

Como tantas outras esculturas, em outros lugares do mundo incorporadas pelo público em geral, peças com essa apropriação sofrem outra natureza de desgaste na mesma medida em que adquirem um reconhecimento e valor de pertencimento incomparáveis

em relação àquelas obras que se mantêm na chave da pura contemplação cerimoniosa e distante na qual nos habituamos a lidar com a arte em nome de sua preservação.

Entretanto, o valor de pertencimento mobilizador dos gestos corriqueiros é, hoje, claramente reconhecido por uma certa produção artística. Vale lembrar duas obras ocorridas no Parque Ibirapuera em duas bienais.

Double terrain de jeu (pavillon-marquise) [Playground duplo (pavilhão-marquise)] de Dominique Gonzales-Foerster, instalada em 2006 para 27ª Bienal de Arte de São Paulo (intitulada "Como viver junto") e que consistia na instalação de um conjunto de pilares exatamente idênticos no interior do pavilhão e sob a marquise. A incorporação pelos usuários, autorizada tanto no espaço expositivo quanto na marquise, demonstra, todavia, que as normas de conduta incorporadas alteraram completamente a vida da obra lá e cá, fazendo com que o playground duplo fosse formalmente idêntico e gestualmente muito diferente.

Levar obras "para o meio da rua" sem pedestal (código claro de "obra de arte") é dispor também da convivência com outros códigos sociais – não por vandalismo ou apenas por desconhecimento, mas por se tratar de ocupar outro lugar, mobilizado por outros gestos pactuados. Arquitetos sabem bem disso, da rigorosa distinção entre o comportamento esperado do público em parques e templos. A arte não só demonstra interesse nessa vivência do "meio da rua" como por vezes configura obras interdependentes de seus "usuários". É o caso da obra-instalação de Koo Jeong A, *Arrogation* [Arrogação], integrando a 32ª Bienal de São Paulo (intitulada "Incerteza Viva"), ocorrida em 2016. A pista de skate era avistada desde o pavilhão e foi construída no parque com uma tinta fosforescente que se intensifica através do atrito produzido pelas manobras lá ocorridas. A obra foi desmontada após uma extensão autorizada de sua permanência e sob protesto dos skatistas e do público frequentador do Ibirapuera.

Dizer que a "vida vale mais que a arte" é hoje jargão habitual. O que talvez possamos reconhecer é que a arte potencializa a vida quando é incorporada de modo prosaico. E, em alguns casos, de modo tão amplo que sua primazia será menos de "obra" e mais de "artefato poético" apto ao pertencimento ruidosamente cotidiano e corriqueiro.

O conjunto que constitui o Jardim de Esculturas do MAM São Paulo é dissonante, como tão bem reconhecido no seminário *Arte Pública* por sua curadora, Maria Alice Milliet, e vem a público se somar – ainda que mais próximas umas das outras – às demais esculturas presentes no parque. Por exemplo, a réplica da estátua *Lion rugissant* [Leão rugindo], do escultor francês Prosper Lecourtier, adquirida pelo município desde a década de 1910 e que, na década de 1960, veio para o parque, na praça afetivamente nomeada popularmente como a *Praça do Leão*. As inúmeras fotos de crianças próximas e sobre ele revelam seu valor no imaginário local.

Mantida a distinção inconteste entre esse conjunto de obras aqui mencionadas, aproximá-las no interesse de refletir sobre o Jardim de Esculturas do MAM permite celebrar sua incorporação às vivências cotidianas e através delas, quem sabe, fortalecer e aproximar também os espaços interiores designados para a arte.

Notas

Celebrar a espessura temporal que permite a certos gestos, mais do que perpetuarem, serem ampliados e incorporados pelo uso público como estamos fazendo, em um momento em que a marquise, um dos equipamentos edificados mais relevantes do conjunto moderno

do parque, encontra-se mais uma vez em restauro, impedindo o uso e circulação, e tendo ficado – de modo inacreditável – fora da responsabilidade dos concessionários, nos leva a questionar: se não for para apoiar e salvaguardar o patrimônio público e cultural, para que serviria a tal concessão pública para a gestão privada?

Esse texto é uma homenagem a Burle Marx e seu persistente pensamento-jardim; a Oscar Niemeyer e equipe, com sua poderosa e agregadora marquise; a Angelo Venosa e sua poética acolhedora; ao MAM São Paulo, que transformou a celebração em oportunidade para reflexão.

foto: Estúdio em Obra

Uma aranha no jardim – escultura pública de Emanoel Araújo

Por **Claudinei Roberto da Silva**

Nascendo em 15 de novembro de 1940 e falecendo na também simbólica data de 7 de setembro de 2022, o polímata Emanoel Araújo foi um destacado e singular artista, curador, colecionador e administrador público. Negro, gay e nordestino, viveu num ambiente caracteristicamente marcado pelo racismo, homofobia e xenofobia, ambiente que não facultou facilidades à sua ascensão social e profissional. No entanto, a resiliência e a capacidade de interpretar e traduzir inovadoramente as linguagens do desenho, da gravura e da escultura, em obras de grande apuro formal e conceitual, asseguram-lhe lugar destacado entre os importantes criadores da arte brasileira e afrodiaspórica contemporâneas. Apesar da inestimável contribuição que o artista e administrador público deu ao país e à cidade de São Paulo em particular, não se encontram nesta capital um número significativo de obras públicas do artista, o que apenas confirma, malgrado as recentes e sem dúvida importantes iniciativas, o enorme *déficit* de representatividade negra nas artes visuais no país.

Uma das memoráveis realizações de Emanoel Araújo foi a criação, no ano de 2004, em São Paulo, do museu que hoje recebe justamente o seu nome, *Museu Afro Brasil Emanoel Araújo*. Localizado no Parque Ibirapuera, o museu deve a sua criação à complexa dialética que com-

preende a relação do indivíduo privado (Emanoel Araújo) com coletivo/público (representado pela comunidade negra organizada em movimentos sociais), e demais setores da sociedade. Ou ainda, resiliência pessoal do seu propositor, aliada de maneira incontornável aos fatores históricos que vão determinar o protagonismo dos sujeitos sociais historicamente excluídos.

Neste sentido, talvez valha a pena considerar como, na história do Ocidente, notadamente no norte global, as artes visuais, através principalmente da gravura, da pintura e da escultura de caráter histórico e religioso e mais contemporaneamente também o cinema, contribuíram de maneira decisiva para afirmação simbólica de um determinado poder político e econômico de classe e gênero. Historicamente, os museus, apesar das mutações determinadas pelas dinâmicas políticas e econômicas a que também estão sujeitos, são espaços para afirmação de grupos sociais dominantes. A projeção desse poder não dispensa a intervenção das artes e do seu consumo, consumo que não deve ser entendido unicamente como a capacidade de ter e manter uma obra, mas, principalmente, como capacidade de fruição e interpretação da obra que é incorporada ao processo de construção de conhecimento indispensável à aquisição e manutenção de poder político, cultural e econômico.

Este fato, projeção de poder simbolicamente representado pela obra de arte, entre nós, no Brasil, se verifica explicitamente a partir da própria constituição dos acervos. Acervos que, em geral, enaltecem as realizações de uma classe, uma raça e um gênero, ao mesmo tempo em que promovem o epistemicídio dos grupos excluídos e oprimidos.

No mesmo complexo de museus idealizado por Oscar Niemeyer está localizado, há muito mais tempo, o MAM São Paulo. A localização dos museus, o território que ocupam e área externa deles podem ser palco daquelas projeções que simbolicamente validam o poder concreto da classe e do gênero e que orientam na origem a criação dos mesmos museus. Assim, sua localização, o território onde estão instalados e o seu entorno, o eventual “jardim de esculturas” que o “adorna”, também compõem uma estratégia de extroversão que participa da narrativa que pretende publicizar e tornar hegemônica a história do grupo (ou dos grupos) grandemente responsável pela criação dos acervos dessas instituições.

A escultura *Aranha*, de Emanoel Araújo, é uma impressionante estrutura geométrica de caráter abstrato-construtivista criada em 1981 e inaugurada no Jardim de Esculturas do MAM São Paulo, em 1986. Realizada em aço carbono pintado em preto e vermelho, ela tem a altura de 7,50 metros e suas grandes dimensões a destacam naquele conjunto, oportunizando o diálogo entre as obras de, por exemplo, Amilcar de Castro, Franz Weissmann e José Rezende, criando com elas uma possível e interessante narrativa sobre os partidos e sentidos do construtivismo na arte brasileira. Ou, se quisermos, neste contexto, a escultura também enseja uma reflexão sobre a luta pretérita e atual no que diz respeito à inserção dos artistas negros e negras num cenário que lhes é refratário. A reflexão remete a atual insurgência dos grupos sociais aos quais Emanoel Araújo orgulhosamente pertenceu. Essa talvez seja a grande história a ser contada. Uma história da qual nos aproximamos a partir do aprofundamento daquilo que chamamos democracia em seus vários níveis.

Foto: Estúdio em Obra

Arte na cidade, espaços de compartilhamento e disputa, o contemporâneo vê o moderno

O passado e o presente como questões da Arte Pública

Por **Sylvia Furegatti**

Assim como a arte se estabelece em um campo que ressignifica sua constituição ao longo do tempo, a vertente da Arte Pública tem se configurado a partir de elementos que adentram o século XX e XXI sob importante velocidade de transformação e diversidade de análise. Alguns dos caminhos praticados por seus estudiosos – boa parte deles a partir da perspectiva do Sul – averiguam a Arte Pública por meio de suas ações, metodologias e grupos sociais alcançados (Lacy, 1996); a representatividade da produção material das propostas constitutivas da imaginária urbana das cidades modernas e contemporâneas (Freire, 1997; Knauss, 1999); a aderência aos elementos políticos na aproximação entre arte e urbanidade (Pallamin, 2002); o sentido público que permeia toda obra artística pautada pela história da arte como indicativo das revisões devidas à estrutura própria do que se entende por Arte Pública (Remesar, 1997); e seu possível alinhamento em relação à conceituação da arte contemporânea (Oliveira, 2012).

Considerando as preocupações que mobilizam a Arte Pública na atualidade e os projetos contemporâneos de jardins de esculturas, vinculados usualmente a museus de arte ou a parques urbanos públicos – contexto do seminário[1] provocador dessas reflexões –, reconhecem-se as colaborações que o amadurecimento da Arte Pública como campo autônomo pode oferecer à discussão sobre a multiplicidade dos sentidos de dependência ou autonomia institucional das formas de arte vinculadas à esfera pública, no tempo presente. Para além de sua espacialidade, que mira as frestas abertas do espaço protegido do museu em favor do fluxo urbano, a Arte Pública é a portadora do forte interesse despertado nos artistas pela carga identitária dos territórios, nos quais são instauradas proposições em nome da arte, voltadas às questões de acesso, convivência em grupo e compartilhamento de ideias que dinamizam os vetores entre arte e vida citadina.

De forma a reconhecer o tempo como questão, recorremos nesta análise à sobrevida de valores criativos e institucionais adotados ao longo do século XIX como ponto de partida para compreender suas implicações no sistema das artes dos séculos XX e XXI.

As relações entre arte e urbanidade estabelecidas no modelo convencional de espaço público do século XIX promovem uma forma de Arte Pública vinculada ao poder público e suas representações entendidas como emblemas sociais, acomodados sob a forma plástica, simbólica e civil de monumentos equestres, busto-retratos e relevos nas fachadas de edifícios. Trata-se assim de uma configuração predisposta a certa diversidade temática comemorativa

[1] Seminário “mam debate: Jardim de Esculturas – 30 anos”. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 20 out. 2022.

permeada por estruturas demarcadas hierarquicamente, constituídas pela memória coletiva dos habitantes da cidade que dispõem de privilégios[2] e assim selecionam seus poetas, administradores ou políticos para personificá-los em conjuntos escultóricos signatários de eventos históricos considerados importantes (Escobar, 1998). Sob este estatuto, formula-se o escopo tradicional que caracteriza a Arte Pública do século XIX, formada a partir de um território reivindicado e ocupado pela escultura de caráter público promovida e difundida pela força das hegemonias caracterizadoras daquele convívio urbano.

Sob tal contexto, percebe-se no caminho trilhado pelas linguagens artísticas tridimensionais da escultura e do monumento a incorporação de materialidades e sentidos de presença, participação ou reconhecimento público consonantes com a epistemologia do campo da Arte Pública. O perfil realista e acadêmico da escultura propagada entre meados dos séculos XIX e XX apoia a suposta receptividade coletiva estabelecida pela forma tradicional de Arte Pública. Atrelada ao ensino das Belas Artes, a forma escultórica realista pauta-se pelo tom historicista e simbólico nela investidos com rigor técnico, de forma que sua narratividade termine por abrandar as distintas camadas de leitura concebidas no espaço urbano, em compasso com os discursos silenciosos, mais tarde reconhecidos como hegemônicos.

Antoni Remesar nos conduz em suas investigações à lógica patrimonial, que acompanha o monumento ou a escultura comemorativa e cívica, como atrelada à acumulação do capital e atuação do capital simbólico. Traça este caminho interessado em dissociar os modelos da escultura acadêmica e da escultura moderna e contemporânea. Apoiado nos estudos elaborados por Rosalind Krauss e Javier Maderuelo, Remesar indicia a necessária ruptura da lógica do monumento para que a escultura contemporânea possa seguir sua própria história, instituindo-se no espaço ao invés de representá-lo figurativamente (1997, p. 8). À lógica da passagem e dos fluxos de interação com a paisagem (Krauss, 1979) soma-se, portanto, o rapto do espaço envoltório como constituição própria e apropriadora da escultura contemporânea (Maderuelo, 1990) e, assim, estabelecem-se os parâmetros para a política das artes que segue interessada na espacialidade da paisagem urbana.

Com o avanço do século XX, a escultura moderna investe-se de valores espaciais e passa a atuar entre os corpos, entre os domínios do edificado e seus vazios, entre as virtudes da figuração e o desafio da abstração. Em relação ao monumento, a escultura moderna e seu relativo desprendimento do entorno desempenha trajetos em deriva de modo traumático, mas igualmente ágil e experimental, a oferecer um espectro de leituras críticas que aferem tanto quanto atualizam sua organização como linguagem e representação artística integrante da esfera pública.

O interesse pela fusão de valores espaciais como o vazio e a desconstrução material e simbólica suscitados pela escultura desse momento viabiliza o empenho do mundo moderno em desafogar da arte a necessidade da narrativa, da execução do volume e da massa como formas únicas de constituição da escultura. Assim também, nos casos de implantação de obras artísticas em espaços públicos – em configurações como as dos jardins de escultura ou demais projetos voltados para a espacialidade e o fluxo urbano –, a modernidade de conceituação e construção desses objetos tanto amplia quanto torna especializada sua relação com a audiência.

---

[2] Paulo Knauss atribui ao estatuto socialmente produzido que embasa as noções de arte pública mais tradicional a nomenclatura de "imaginária urbana", que aplica à investigação sobre a coleção escultórica pública da cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e princípio do século XX (Knauss, 1999, p. 7-8).

Como se constata nas visitas às coleções de jardins de esculturas modernos ou contemporâneos, a linguagem tridimensional das artes é operada pelos artistas para acionarem outro esforço de percepção e fruição estética que, sob condições conceituais e espaciais, furtam-se da rigidez institucional acadêmica e mantêm acesa a postura investigativa sobre os sentidos público e participativo das vertentes da arte instaurada na cidade contemporânea. Essa postura nos conduz à particularidade das situações e à consequente pluralidade de *públicos* (Pallamin, 2002, p. 108).

A partir da metade do século XX, outros valores estéticos passam a condicionar a alteridade praticada pela escultura na esfera pública: o incremento industrial que modela os territórios do meio urbano e da arte contribui para uma forma de Arte Pública pautada pela estratégia moderna de agigantamento da escultura, prenunciando assim os ajustes a serem feitos em relação à escala arquitetônica e urbanística. Agigantamento sentido também na relação das pessoas diante do ritmo de crescimento e destruição da cidade moderna, que se torna uma desconhecida (Freire, 1997, p. 164). As estéticas da *Pop Art* e dos Construtivismos encontram nesse momento da cidade princípios ainda incipientes de escala e de localização no terreno. Desse modo, a escultura pública de grande formato e caráter permanente propaga-se como Arte Pública impulsionada por novos programas governamentais públicos ou apoios financeiros privados interessados na visibilidade da paisagem dos grandes centros. O planejamento regional e de design urbano implantados, principalmente, nas capitais metropolitanas do planeta em meados da década de 1980, assumem espaço de importância nas estratégias criadas[3].

A conexão entre industrialização, investimentos do design urbano e programas públicos para a arte, principalmente aqueles produzidos na década de 1980, evidencia um padrão norte-americano para as formas de apresentação da Arte Pública que tanto responde aos avanços teóricos nesse campo, quanto proporciona seus questionamentos e inovações aos sentidos de anuência (financiamentos e encomendas) e audiência (envolvimento de múltiplos públicos).

Assim, as formas de Arte Pública de meados do século XX podem ser vinculadas às inovações conceituais da escultura contemporânea, mas ainda precisam mostrar sua resiliência aos contornos ideológicos dos condicionamentos políticos, nas várias situações das relações capitalistas de troca. Esta forma de operação deve também reconhecer a velocidade da globalização do circuito da arte contemporânea e seus processos curatoriais que ampliam o raio de ação espacial das propostas coadunando a apropriação da paisagem; o paradigma do embelezamento urbano e a gentrificação praticada nas principais capitais do planeta.

O cenário proporciona a importância do discurso artístico que acompanha os projetos e a necessidade de ajustes terminológicos para este campo teórico. Susan Lacy postula a expressão "novo gênero de arte pública" ("new genre public art") visando ao distanciamento das ordens de historicidade que pautam as peças escultóricas dispostas em espaços públicos, desprovidas de envolvimento com as camadas política, estética e de audiências (Lacy, 1995, p. 19).

---

[3] A implantação do projeto Art in Public Places, criado em 1965, nos Estados Unidos pela agência federal National Endowment for the Arts (NEA) e Congresso norte-americano, inaugura sua primeira ação com a escultura *La Grande Vitesse*, de Alexander Calder, instalada na praça do Vandenberg Center, centro de Grand Rapids. No mesmo período, no Brasil, as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte apresentam outra escala institucional e interesse pelo sentido democratizante do espaço urbano, em projetos tais como: O Supermercado da Arte de Jackson Ribeiro (Rio de Janeiro, 1969); as Feiras de Arte da Praça da República (SP) e Praça General Ozório (RJ) na década de 1970; Arte no Aterro – Um Mês de arte pública (Rio de Janeiro, julho de 1968), Do Corpo à Terra (Belo Horizonte, 1970), Domingos de Criação (MAM-RJ, 1971), sendo os três últimos eventos coordenados por Frederico Morais à frente do Museu (Furegatti, 2016, p. 134).

A partir da década de 1970, a crescente incorporação da leitura fenomenológica de Merleau-Ponty ([1945] 1999) e da especificidade de lugar para a criação artística de Miwon Kwon (1997), aliada à força de grupos reunidos como coletivos de artistas, multiplica as tipologias de projeto, a ação espacializada e a perspectiva curatorial produzida a partir de então[4]. Ao mesmo tempo, as proposições artísticas ganham dinamismo de evento, e organizam-se por meio de edições indicadas no tempo e na itinerância dos projetos. Da materialidade originária da escultura seguem para a volatilidade espacializada entre coisas e corpos; abrem-se à maior participação pública, próximas ou não das instituições museais, interessadas na alteridade trazida pelo sentido comunitário e coletivo que caracterizam as vertentes da contemporaneidade artística.

Por esses filtros, os artistas (re)conhecem a perspectiva dos centros urbanos em constante mutação. A cidade contemporânea já não é mais apenas cidade, é o *fenômeno urbano* descrito por Henri Lefebvre (1999, p. 28) que demanda de seus interatores ajuste de foco para reconhecer as apropriações e formas de ocupação que dela fazemos. O *fenômeno urbano* dilui a ideia de lugar de acolhimento e se torna, paulatinamente, lugar das saturações poli(multi)cêntricas e espaço de dissensos.

Talvez por isso, as tentativas de definição da Arte Pública ainda nos parecem razoavelmente abertas. As interações entre arte e espaço urbano assumem formas mais híbridas pautadas por amplo espectro de materiais, temporalidades, tecnologias e públicos que ratificam a condição de velocidade indicada no início deste texto. Faz parte dessa velocidade a variância das temperaturas das relações praticadas entre os artistas e as instituições promotoras de suas práticas. No tempo presente, a Arte Pública assume aspectos espontâneos, alternados entre o reconhecimento e a autonomia de ações que, sob a constituição da arte, tensionam a própria estrutura do campo.

Nos seus variados tempos, a Arte Pública demonstra-se como forma de arte fundada no compartilhamento celebrativo e/ou crítico, empenhada na especificidade local e contextual das proposições poéticas dos artistas, permeada pela participação de seus agentes interatores. Assim, enquanto sua configuração no passado reforçava as camadas hierárquicas entre representantes eleitos, organizando-se pela lógica do monumento e pelo sentido público inscrito de modo singularizado, ao se reposicionar continuadamente por meio das forças do território, os artistas da Arte Pública do tempo presente passam a cultivar a oportunidade de praticar, em agenda própria, espécies de revoluções pessoais tipificadas pela micropolítica, alternativas às agendas oficiais; nem sempre vinculadas ao financiamento institucional; instigadas pela possibilidade de imantação de outros espaços da esfera pública nos quais o sentido plural das audiências pode ser experimentado.

Por este viés, artistas e proposições instauradas na esfera pública modulam sua presença no corpo da sociedade, discursiva e materialmente, e coadunam as práticas da arte contemporânea e da arte pública em uma espécie de “caminhada no mundo mundano” (Oliveira, 2019,

---

[4] Na década de 1990 as cidades capitais do Brasil ganham fôlego institucional com projetos destinados ao espaço público. No Rio de Janeiro, o Projeto Esculturas Urbanas (1995 e 1997) é programa público da gestão municipal com contornos de revitalização urbana; a cidade de São Paulo desenvolve o Projeto Arte e Cidade, sob curadoria de Nelson Brissac Peixoto e financiamento da Secretaria de Estado da Cultura e do SESC. Os anos 2000 contam com a promoção do Instituto Itaú Cultural em projetos tais como: Margem (2010), com curadoria de Guilherme Wisnik e intervenção de Hector Zamora; Quase Líquido (2008), com curadoria de Cauê Alves e participação de Ana Tavares, Daniel Acosta e Lúcia Koch, dentre outros; Futuro do Presente (2007), com curadoria de Agnaldo Farias e Cristiana Tejo e a participação de Chelpa Ferro, Lia Chaia, Henrique Oliveira e Marcelo Cidade, dentre outros (Furegatti, 2016, s/p).

p. 242) praticada de modo síncrono. Assim é que se estabelecem as revisões às relações seculares, tanto quanto aquelas da última semana, entre artistas, projetos e a instituição museológica, provocando-lhes variadas intensidades de curto-circuito a fim de ajustar os limites espaciais e conceituais da exposição, da intervenção ou da ocupação artística, exploradas por seus agentes em um ziguezague contínuo, oportuno e oportunista.

Bibliografia

ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no Espaço Público em São Paulo*. São Paulo: Vega Engenharia, 1998.

FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas, os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC; Annablume, 1997.

FUREGATTI, Sylvia. Outros lugares: a combinatória das ações artísticas contemporâneas entre a instituição e a paisagem urbana. *I Seminário Nacional GEAP BR*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://geapbr.wordpress.com/artigos/. Último acesso em: 02/09/2022.

KNAUSS, P. (coord.). *Cidade vaidosa. Imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October Magazin*, Vol. 8, 1979, p. 30-44. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/778224. Último acesso em: 02/09/2022.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro. Anotações sobre site specific art. Revista Arte & Ensaios*. UFRJ, v. 17, n. 17, 2008, p. 166-87. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52124. Último acesso em: 01/07/2022.

LACY, Susan (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. A revolução urbana. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1945].

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A virada da arte pública e a formação do artista contemporâneo. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 237-256, jan./jun.2019. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29121. Último acesso em: 01/08/2022.

PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

REMESAR, Antoni. *Hacia uma teoria del arte público*. Edició, 1997. Disponível em: https://www.academia.edu/453848/1997_Hacia_una_teor%C3%ADa_del_Arte_P%C3%BAblico. Último acesso em: 20/09/2022.

O espaço e o lugar público – um pensamento ainda inconcluso

Por **Rommulo Vieira Conceição**

A percepção do homem do lugar que ele ocupa tem sido um dos focos abordados na maioria dos meus trabalhos. Essa percepção leva em conta a tríade espaço-lugar-tempo, cujos conceitos e percepções individuais interagem entre si. Através de esculturas e instalações, eu tento desestabilizar o senso comum de espaço e lugar, seja ampliando seus limites para sobrepô-los e deixá-los mais tênues, ou demarcando as suas fronteiras para testar a robustez dos seus conceitos individuais. Ao sobrepor dormitórios, cozinhas, banheiros, áreas de serviços, playgrounds, salas, escritórios, cinemas e supermercado, que são espaços desde muito íntimos e residenciais, até espaços públicos e institucionais, acredito não estar apenas fazendo uma operação arquitetônica de sobreposição de elementos, simetria e intersecções. Imagino que esteja me relacionando com o indivíduo que frui o trabalho proposto a partir das in/certezas dos elementos caracterizarem um único lugar ou um espaço definido e restrito. Estou interagindo com o fruidor que observa e tenta compreender estas obras a partir da certeza das afirmações. A certeza de qualificar o seu lugar ou seu espaço através da relação entre seus elementos.

Essa preocupação da relação do homem com o seu meio tem sido uma das grandes abordagens do modernismo, que, de certa forma, principalmente nas artes visuais, buscou o reconhecimento da produção de algo levando em consideração o lugar de origem dessa produção. O antropofagismo, por exemplo, traz consigo a ideia de apropriação de um estatuto "universal" para somar a ele as características locais, de forma a trazer os elementos locais para o estatuto, valorizá-lo regionalmente, ressignificá-lo e devolvê-lo internacionalmente com novas características. De certa forma, enquanto todo o século XX, juntamente com o final do século XIX, é forjado na busca das certezas e na compreensão do todo de uma forma quase totalitarista e com fundamentos universais, o século XXI nos conduz ao entendimento que esse todo nunca será compreendido totalmente e que o homem deverá se acostumar a viver com pequenas informações e pequenas certezas sem nunca o apreender. Talvez a passagem de um *modus operandi* para o outro tenha a influência do modernismo. Mas este, por sua vez, pelo menos no Brasil, não conseguiu transpor a sedução estética do movimento e as soluções práticas de produção para a praticidade da compreensão individual do homem em seu próprio espaço: para a vida cotidiana do indivíduo na sociedade brasileira.

De certa maneira, embora talvez precoce no Brasil por ter seu início ainda no começo do século XX, o modernismo se torna tardio na sua prática por ter suas primeiras fagulhas de manifestações práticas na segunda década do século XXI. Algumas dessas ações são as tentativas de equalização dos direitos da sociedade tendo em vista a complexidade da mesma, como, por exemplo, os reparos sociais englobando as minorias, motivo primeiro dos governos de esquerda no começo do século no Brasil.

Mas como abordar a arte pública num universo onde o espaço público não foi apropriado pelo público? Apesar dos movimentos precoces de manifestações estéticas modernistas e da sua tardia execução prática de entendimento individual, onde está a compreensão da coletividade para a abordagem do espaço público de convivência no qual todos os indivíduos sejam contemplados? Como fazer com que o indivíduo se sinta público num espaço não apropriado por ele? E na medida em que a globalização torna o espaço cada vez mais complexo, como trazer ao indivíduo a noção de pertencimento a um espaço que nem ele mesmo compreende em sua extensão?

Este texto não pretende responder a essas questões, mas, pelo menos, lança luz sobre elas através dos meus interesses como artista e proponente de "coisas materiais" que ocupam lugares e espaços, eventualmente públicos.

Para trazer as definições da tríade espaço-lugar-tempo, pode-se recorrer a pensadores como Milton Santos, que discernem a efemeridade do tempo e a permanência do espaço.

Segundo Santos, "O que se acha diante de nós é o agora e o aqui, a atualidade em sua dupla dimensão temporal e espacial", pois "O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente como formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como tempo, não, porém, como espaço; o momento passado já não é nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social" (Santos, 1977).

A presença do tempo nos objetos que configuram o espaço-lugar faz com que a disposição dos elementos espaciais traga consigo a memória do tempo. A soma de todos os tempos está registrada nessas configurações, nas disposições dos objetos. Ampliando e aplicando esse conceito, essa presença do tempo mostra-se presente na organização da paisagem, da casa, da instituição (seja ela qual for), da cidade e do próprio espaço público.

Já para a distinção entre espaço e lugar, talvez seja interessante trazer a distinção etimológica: Espaço (do latim *spătĭum*) é a "distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados". Comparando com a [definição] do lugar (do latim *locālis*, de *locus*), este é o "espaço ocupado, localidade, cargo, posição" (Cunha, 1982).

Entretanto, para Yi-Fu Tuan: "(...) o que começa como um espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor (...) O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado (...) Quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar" (Tuan, 1983).

Por esses conceitos, pode-se perceber a diferença entre uma casa e um lar. A primeira é composta por ambientes funcionais indiferenciados e impessoais. O segundo, por escolhas tanto dos ambientes quanto dos objetos a partir de aspectos pessoais dos que o ocupam. Um bairro pode ser um espaço indefinido e indiferenciado para um novo habitante, tornando-se um lugar na medida em que o novo habitante pratica e se familiariza com o bairro. Essa distinção através da familiarização pode ser abordada inclusive para espaços institucionais: um banco pode ser um espaço para seus clientes e um lugar para seus funcionários.

Mas qual a percepção e a compreensão do indivíduo sobre o espaço público, onde o público é diverso e seus indivíduos possuem bagagens diferentes e complexas, que dependem

das suas cargas sociais, seus locais de origem e suas heranças? E se dependem das suas cargas sociais balizadas em suas heranças conformadas pelo tempo, que tempo está sendo materializado em seus objetos públicos espacializados? Como transformar o espaço público em lugar onde todos os indivíduos se sintam público e familiarizados com o espaço? E a arte neste espaço público: como torná-la pública e familiarizada por todos os indivíduos que habitam aquele lugar?

Acredito que essa é uma das questões mais interessantes ao abordar a arte pública. Numa sociedade complexa que ainda guarda aspectos de uma hierarquização social e uma divisão quase de *apartheid*, o espaço público deixa de ser pertencente a diversos indivíduos para ser pertencente a uma instituição: uma cultura dominante, uma religião ou o Estado, quase nunca ao público. Na medida em que a paisagem do espaço público é desenhada sem a conexão real com a comunidade que a pratica, e sim por essas instituições, o ambiente deixa de ser lugar para permanecer como um espaço indiferenciado. E essa permanência como espaço, sem nunca se tornar lugar, enrijece na medida em que o espaço é gerenciado por regras específicas distante de seus indivíduos e definidas pelas instituições. Não há como pensar em arte pública sem com ela vir o sentimento de pertencimento. E não há como ascender a essa sensação de pertencimento sem que haja a sensação de colaboração.

Num universo em que o espaço público precisa se tornar lugar público, é necessário que existam movimentos que equalizem o conhecimento e as discrepâncias sociais. Que as regras de uso do espaço público sejam familiarizadas por todos e não apenas obedecidas por todos.

Este texto não tem uma conclusão. Como afirmado desde o início, apenas aponta questões que são interessantes para mim como um proponente de "coisas materiais" que eventualmente habitam espaços públicos. É necessário pensar nessas "coisas materiais" com as características dos espaços onde elas ocupam e nos indivíduos que ocupam aquele espaço, sem necessariamente nivelá-las às necessidades imediatas daqueles indivíduos. Talvez, provocar o diálogo entre a obra pública proposta e os indivíduos que ocupam o espaço seja a forma mais eficiente e humana de tornar a obra pública em algo familiar. Mas ao fazê-lo, deve-se aceitar que o diálogo promova afeição, rejeição, manifestações ou partilha. É esse possível diálogo que mais me enriquece como artista.

Bibliografia

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

SANTOS, M. *Pensando o Espaço do Homem*. 5ª edição. São Paulo: Edusp, 2012.

TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

Públicos

Por **Raphael Escobar**

Este texto é um desdobramento da palestra feita no MAM São Paulo dentro da programação dos 30 anos do Jardim de Esculturas. Minha proposta de fala caminha sobre a ideia de públicos de dentro e de fora do circuito da arte contemporânea, e como poderia acontecer esse cruzamento entre o dentro e o fora das instituições de arte. Cabe localizar que minha atuação fora do circuito influencia muito na produção que realizo para dentro dele, misturando essas experiências. Essa atuação fora do circuito tem a ver com os meus trabalhos como educador social em contextos de vulnerabilidade social, como Fundação CASA, albergues e, principalmente, a Cracolândia da Luz. A partir dessas experiências, eu pauto pontos do meu trabalho e/ou pesquisa que acho relevantes para este debate.

Espaço público/uso público

O centro de São Paulo, desde o começo dos anos 2000, vem passando por um grande processo de gentrificação. Dentre os argumentos utilizados para a chamada "revitalização", existe um apelo para a ocupação do espaço público pela classe média. Sempre existiu uma ocupação do espaço público pelos mais pobres, por exemplo os moradores de rua dos centros das cidades, que utilizam as calçadas como espaço de moradia e convivência, ou os moradores das quebradas que têm a rua como principal espaço de convívio. Os projetos urbanos construídos de cima para baixo têm uma premissa de tirar tais espaços dos mais pobres e entregá-los às classes médias.

Importante entendermos que o conceito de público quer dizer que pertence ao povo, a uma coletividade, e, por sua vez, contempla uma heterogeneidade de pessoas, classes, raças e costumes. Logo, um espaço de fato público é aquele que lida com o conflito. O conflito, portanto, é parte fundante da ideia de público, pois se dá exatamente pela heterogeneidade implicada na ocupação do espaço. O conflito é dado pelas diferenças de vontades, interesses e usos. A sustentação do conflito parte de um desconforto de quem não está acostumado (ou não quer) conviver com o diferente. Na minha visão, conflito é uma ferramenta político-pedagógica proporcionada pelo espaço público.

***Direitos*, 2020**

Direitos é uma série de faixas que trazem as frases "Direito à Loucura", "Direito à Preguiça" e "Direito à Inadimplência". A pesquisa tenta expor o incômodo das elites com as pessoas em situação de vulnerabilidade, partindo da premissa de que historicamente esses grupos que estão à margem da engrenagem de produção e lucro capitalista foram enquadrados como ameaças à ordem moral vigente.

Projetos como a Lei Contra a Vadiagem, vigente desde os anos 1940, simbolizam essa tentativa de controle desses corpos enquanto política de Estado. O trabalho foi produzido durante o isolamento social no período da pandemia de covid-19. As faixas foram instaladas em locais que faziam parte do meu trajeto ao trabalho. Ele abre a pergunta que para muitos ficou pulsante na época: quem tem esses direitos que as frases afirmam?

fotos: Raphael Escobar

O meio de campo

Os museus também são espaços públicos, mesmo aqueles cuja gestão é privada. De acordo com a atual definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. (ICOM, 2022)

Se o museu é, por definição, de uso público, logo também deveria ser espaço de conflito. Mas a maior parte dessas instituições não é de fato acessível aos mais pobres, criando barreiras invisíveis, que começam por suas arquiteturas intimidadoras e passam pelos seguranças ou pelas próprias equipes dessas instituições, evitando as potencialidades dadas pela heterogeneidade em favor de um território morno sem questionamentos.

Desta aparente paz que reina nos museus, surge minha vontade de estar entre esses dois campos: o da instituição e o da rua.

Uma analogia que me interessa é a do meio-campista do futebol – o camisa 10. A função do camisa 10 é fazer a leitura do jogo e articular a bola entre a defesa e o ataque. É desse modo que gosto de pensar meu trabalho artístico, ora trazendo o de fora para dentro, ora levando o que está dentro para fora.

***Open Bar*, 2016**

Open Bar é um objeto de mediação que se propõe a possibilitar a entrada de moradores de rua na instituição artística. A partir da fabricação de cachaça artesanal, os moradores de rua são convidados a entrar na instituição para pegarem cachaça de graça.

É sabido da falta de permeabilidade das instituições artísticas com os grupos mais pobres, em especial os moradores de rua. A arquitetura das instituições normalmente tem um caráter opressor, em que os moradores de rua não sabem e nem sentem que aquele pode ser um lugar que podem frequentar.

Assim, *Open Bar* pretende borrar certas fronteiras entre o dentro e o fora da instituição, trazendo os moradores de rua a circularem dentro da instituição por intermédio da pinga.

Open Bar deve seguir a linguagem visual da própria instituição onde seja exibido, tanto o alambique, quanto os panfletos, pois assim o trabalho remete mais a um dispositivo da própria instituição do que um trabalho proposto.

Os panfletos também devem ser distribuídos na região para moradores de rua do entorno fazendo com que as redes de comunicação aumentem entre o dentro e o fora da instituição.

fotos: Raphael Escobar

Desvio de verba – de dentro para fora

Uma das estratégias que o meu trabalho mobiliza é o que chamo de “desvio de verba”. Nela, aproveito o convite de instituições culturais para promover articulações de possíveis projetos dentro das áreas dos direitos humanos e práticas sociais voltadas para os públicos de fora dos museus.

Assim, a estratégia acaba sendo usada para provocar setores da sociedade a respeito de temas considerados difíceis/controversos, pautando uma ideia de cuidado em contraposição a um pensamento predominantemente conservador e punitivista. Em outras palavras, a partir do território das artes é possível discutir políticas públicas mais progressistas que não seriam possíveis de serem aplicadas no Brasil devido ao seu conservadorismo na discussão sobre drogas e direitos humanos. A possibilidade de utilização da verba do Estado para produzir algo que o próprio Estado deslegitima é uma das potencialidades dentro de um nó institucional que acaba por envolver diversas instâncias do museu: jurídico, educativo, segurança, curadoria, produção, etc. para que a instituição consiga sustentar trabalhos ditos “mais polêmicos”. Deste modo, os trabalhos desenvolvidos têm como público alvo os próprios trabalhadores da instituição, mas principalmente quem está fora dela.

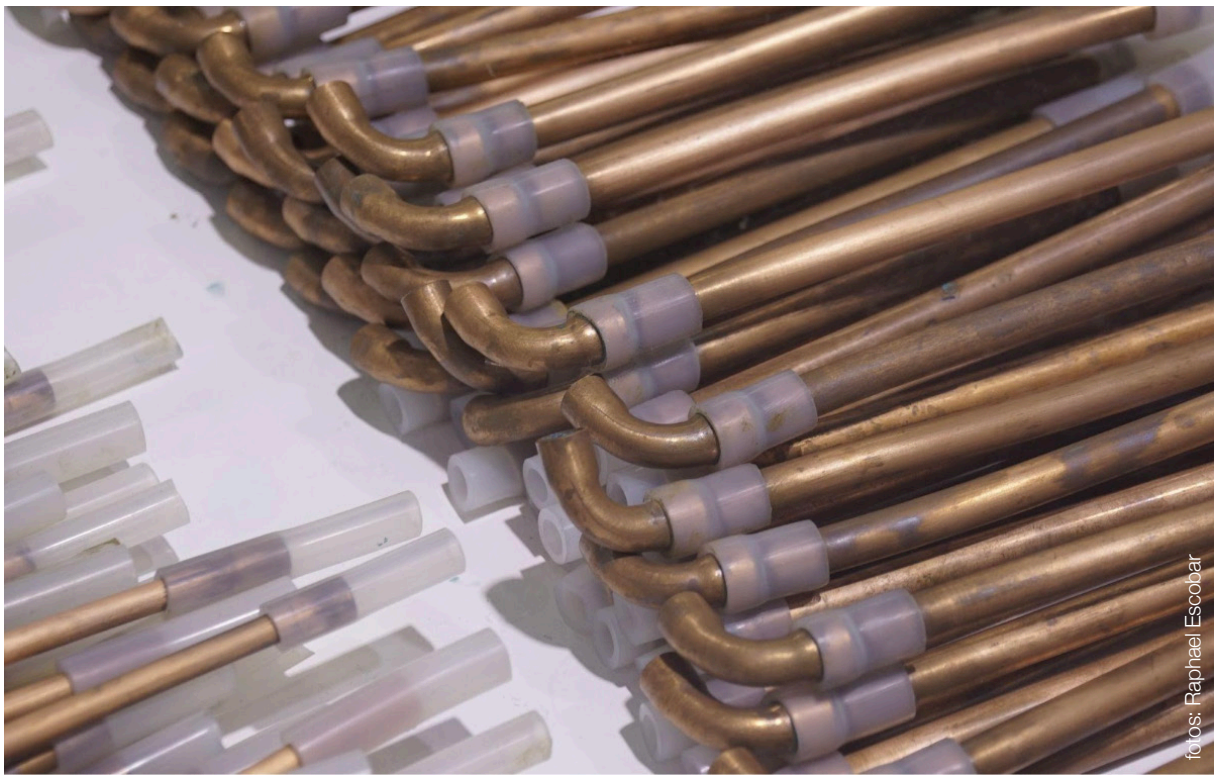
***Estratégia de cuidado*, 2017**

Estratégia de cuidado consiste na produção de cachimbo de cobre a partir do referencial de cachimbos usados na Cracolândia de São Paulo (espaço com grande concentração de moradores de rua usuários de crack e álcool), visando não só produzir um cachimbo que prejudique menos o usuário da droga, mas também tentando influenciar uma mudança de cultura do cachimbo.

Aproximadamente em 2002, os projetos de redução de danos no Brasil começaram a distribuir cachimbos de madeira nas regiões onde se aglomeravam usuários de crack. Os cachimbos tinham o objetivo de estimular o uso individual e minimizar os riscos de transmissão de algumas doenças, como tuberculose e herpes, e caso os lábios apresentassem queimaduras e feridas, visavam evitar a transmissão de outras doenças como por exemplo as hepatites. Por serem de madeira, evitavam também as queimaduras e proporcionavam um material de uso mais asséptico do que a comum utilização de latas de alumínio para o consumo da droga. Além disso, impossibilitava que certas técnicas para reaproveitar a “borra” do crack, uma resina que se deposita dentro do cachimbo, fossem realizadas.

A experiência com esses cachimbos não teve adesão dos usuários da Cracolândia em São Paulo, mas apresentou possibilidades de inserção do insumo. Com isso, as pessoas da Cracolândia começaram a fabricar cachimbos mais adequados à sua dinâmica cotidiana, utilizando peças que conseguiam na região da Santa Efigênia, como antenas e capacitores de eletrônicos. Esses cachimbos, apesar de serem menos prejudiciais que o uso de latas de alumínio, ainda são feitos de materiais muito tóxicos e causam queimaduras.

Diversas políticas de redução de danos pelo mundo têm adotado a distribuição de cachimbos de vidro como forma de evitar maiores contaminações. Mas, no contexto brasileiro, considerando que o usuário de crack está majoritariamente em situação de rua, os cachimbos de vidro poderiam quebrar. Por isso propõe-se a possibilidade do uso de cachimbos de cobre, um metal que quando submetido a altas temperaturas exala menos gases tóxicos que o alumínio.



fotos: Raphael Escobar

De público para propositor – de fora para dentro

Com os anos, comecei a ter interesse que o público alvo do trabalho ocupasse as instituições não só como um ativador ou um visitante, mas como propositor do trabalho. Esses projetos, normalmente de longa duração, têm como característica começar na rua, em uma troca de ideias, entre um cigarro e outro, até culminar em uma construção coletiva.
Neles, a principal função é exercitar uma lógica não individualista, entender que a partir da coletividade é possível se manter, se fortalecer e quebrar muros impostos pelo classismo e o racismo.
Os projetos criados podem ser uma marcenaria, um grupo de pagode ou um projeto musical, mas todos eles são pensados dentro da ideia de economia solidária.
A economia solidária é uma forma de organização de produção centrada na pessoa, e não na lógica do capital. Valoriza a horizontalidade e a igualdade. É uma forma de sobrevivência dentro do capitalismo, mas que não segue a sua lógica excludente. Como diz Paul Singer:

> A construção da economia solidária é uma destas outras estratégias. Ela aproveita a mudança nas relações de produção provocada pelo grande capital para lançar os alicerces de novas formas de organização da produção, à base de uma lógica oposta àquela que rege o mercado capitalista. Tudo leva a acreditar que a economia solidária permitirá, ao cabo de alguns anos, dar a muitos, que esperam em vão um novo emprego, a oportunidade de se reintegrar à produção por conta própria individual ou coletivamente. (SINGER, 1997, p. 138.)

Utilizo o meu capital simbólico dentro do circuito para que estes projetos, coletivos ou iniciativas criadas nas calçadas entrem para dentro das instituições, os apresentando para dentro destes circuitos. Após esta apresentação mediada por mim, os projetos tomam sua própria autonomia de existirem sem que necessite mais desta mediação, conseguindo entrar nessas instituições apenas pela competência de suas propostas.

***Coletivo Cupins das Artes*, 2018-2020**

O *Cupins das Artes* era um coletivo de marcenaria formado pelo povo de rua e/ou usuários de droga criado dentro das oficinas de Raphael Escobar em um serviço da Prefeitura de São Paulo. Partindo do uso de restos de caixas de fruta e paletes encontrados dentro do CEASA, eram produzidos móveis para comercialização, tendo como público-alvo a classe média. O dinheiro das vendas era dividido igualmente entre todos, seguindo os pilares da economia solidária, com o objetivo de gerar renda entre os participantes e atuar de modo cooperativo. Assim, além das técnicas básicas de marcenaria, todos aprendiam também a realizar vendas, cuidar das redes sociais e controlar os lucros e dividendos a fim de garantir os salários e o reinvestimento na compra de materiais.

O *Cupins das Artes* parte da possibilidade de aprendizado horizontal, em que todos os envolvidos são um pouco alunos e um pouco professores. Parte também da potência da escuta, realizada através das reuniões quinzenais, como base para pensar e repensar sua prática e empatia. O projeto tem como pilar a ideia de que o fazer e a prática sejam não só a construção de móveis, mas de novos mundos possíveis de se inventar. A construção horizontal pautada na Economia Solidária se propõe a uma cooperação mútua, em oposição ao modo competitivo capitalista. A marcenaria é entendida como um campo de pensamento estético, mas também de mudança simbólica enquanto promoção de autoestima e criação de um capital simbólico coletivo. Isso faz com que o *Cupins das Artes* exista enquanto um caminho, do qual a arte é a porta de entrada. Mas a saída oferece percursos antes não imaginados ou traçados por um grupo que é excluído da sociedade. O Coletivo encerrou suas atividades em junho de 2020, após o serviço decidir pelo fechamento da marcenaria.

fotos: Raphael Escobar

O meio de campo como projeto de arte

Com a conquista de sua autonomia, cada projeto vai entendendo como deseja permanecer com sua existência e como circular em tais ambientes. Talvez a minha pesquisa em artes seja pautada por esse horizonte, de me entender enquanto um mediador de paz/promotor de conflitos que, ao invés de apaziguar as relações, tenta complexificá-las para que exista o conflito, tão importante para a ideia de espaço público. Borrar as fronteiras das instituições para que de fato o desconforto entre sujeitos de classes sociais distintas aconteça. Para que o museu consiga lidar com suas contradições ele não deve apenas comentar o assunto pelas suas exposições, ele precisa viver o desconforto e sustentar o conflito.

Referências bibliográficas:

SINGER, Paul. Economia Solidária: geração de renda e alternativa ao neoliberalismo. In: *Proposta – Revista Trimestral de Debates*. São Paulo: FASE, 1997.

foto: Estúdio em Obra

Relato crítico

Sobre o “mam debate: Jardim de Esculturas – 30 anos”

Por **Marcos Grinspum Ferraz**

O Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) reúne um dos conjuntos mais significativos de esculturas ao ar livre e de acesso público e gratuito do Brasil. Não seria exagero considerá-lo o mais diverso e representativo espaço do tipo no que se refere à produção escultórica moderna e contemporânea do país. Com cerca de 30 obras de grandes nomes da arte nacional, o jardim é também o único local de exposição de longa duração do acervo do museu paulistano. Destaca-se, ainda, o fato de ser o único espaço do Parque Ibirapuera com paisagismo do escritório de Burle Marx. Mas, é preciso lembrar, “nem tudo são flores” quando se tem um patrimônio deste valor em mãos. Como conservá-lo? Como ativá-lo para que se torne um lugar vivo? Como criar projetos curatoriais e educativos à altura da relevância do jardim? Como pensar a ideia de espaço público em um parque concedido, desde 2019, para a iniciativa privada? E, indo além, como pensar as próprias possibilidades de atuação dos artistas contemporâneos em locais públicos das cidades?

Nos 30 anos do Jardim de Esculturas, a serem celebrados em 2023, essas e outras questões fazem-se necessárias para se pensar em cuidados e ações efetivas neste espaço vital para as artes visuais. Foi a partir desta constatação que o MAM São Paulo realizou o “mam debate: Jardim de Esculturas – 30 anos”, uma série de mesas e atividades relacionadas ao espaço. A história e as características do Jardim – inaugurado em 1993 com obras do acervo do museu, alguns trabalhos cedidos pela Prefeitura e outros criados para edições da Bienal de São Paulo – podem ser conhecidas em detalhes no site do museu. A ideia deste artigo é destacar para um público mais amplo alguns dos principais pontos levantados por Paulo César Garcez Marins, Raquel Schenkman, Marta Bogéa, Claudinei Roberto da Silva, Sylvia Furegatti, Rommulo Vieira Conceição e Raphael Escobar nos debates realizados em 20 de outubro de 2022.

O dia contou, além das mesas, com duas apresentações artísticas entre suas atividades: a performance *Sementes*, do Grupo Fragmento Urbano; e a exibição do vídeo *Histórias no Jardim*, de Ana Luísa Lacombe. O primeiro, um solo de dança de intervenção urbana realizado por Douglas Jesus e Marlene Santana, “traz à tona a busca pelo renascimento de um homem negro e periférico”. A obra, com movimentação contínua dos performers entre a marquise frontal do MAM e o jardim, foi um exemplo do que pode ser pensado como ativação do espaço, busca constante destacada pelo curador-chefe do museu, Cauê Alves. Já o vídeo com Lacombe é um dos vários produzidos por ela e pelos grupos êBA! e Sementeira para a série *Histórias no Jardim*. Ao utilizar o espaço externo e suas obras como “palco” para atividades lúdicas e narração de histórias, o projeto mostra outro caminho possível para os avivamentos do jardim.

Mesa 1
“O Ibirapuera, patrimônio e o jardim do Burle Marx”

“Um jardim que é um problema, mas também uma solução”, afirmou Cauê Alves em sua fala introdutória, dando o tom das conversas que viriam à frente – numa busca não apenas por celebração, mas pela complexificação do debate. O curador contou, de saída, duas breves histórias. A primeira, antiga e recorrente, refere-se ao fato de que jogar pedrinhas na obra de José Resende (Sem Título, 1997) se tornou uma espécie de tradição para os visitantes do jardim. A segunda, mais recente, se refere à concessão do Ibirapuera para a administração da empresa Urbia. Ao ter seu espaço alugado para a realização de uma feira de arte, o jardim foi ocupado, de um dia para o outro, por carros e caminhões de venda de comida, sendo que um deles atropelou uma obra de Carlos Fajardo.

Estas duas histórias deram o gancho geral para as amplas discussões levantadas nas falas de Garcez, Schenkman e Bogéa na primeira mesa. Ou seja, foram o ponto de partida para uma reflexão sobre o que significa a inserção de obras em espaços públicos, abertos, e como ocorre a sua consequente interação com visitantes e passantes de repertórios de vida tão distintos. Em outras palavras, como disse Bogéa: o que acontece com estas esculturas em seu “enfrentamento com o mundo real”?

Foi justamente a partir da obra de Resende e da “história das pedrinhas” que o primeiro palestrante, Paulo Garcez, começou sua fala. Historiador livre-docente pela USP e chefe da Divisão de Acervo e Curadoria do Museu Paulista, ele destacou: “É uma apropriação difícil, porque nossa obrigação é conservar o jardim, mas ao mesmo tempo isso já ficou enraizado em sensibilidades coletivas. A escultura começou para ser uma coisa e acaba sendo outra. Afinal, é um acervo no jardim, não dentro das quatro paredes de um museu, mediada por uma série de regras institucionais”.

Garcez repassou também a história de outros espaços da cidade, sempre relacionando com estes relatos de interações inesperadas com as obras. Caso notável, neste sentido, se deu com o primeiro jardim de esculturas de São Paulo, de 1922, o Monumento a Carlos Gomes, produzido pelo italiano Luigi Brizzolara ao lado do Theatro Municipal. Naquele que foi um projeto inaugural de organização do espaço urbano a partir de obras concebidas especificamente para um lugar, a escultura dedicada à ópera do *Condor* foi o “alvo” dos passantes. A lenda urbana dizia que encostar na mão do personagem ali representado daria sorte; durante muito tempo as pessoas tocaram o dedo do *Condor*, que teve de ser substituído por conta do desgaste.

Outros conjuntos citados por Garcez, implantados nos anos 1970, foram o jardim da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e as esculturas da Praça da Sé, ambos tornados espaços de consagração para uma geração de artistas modernos e contemporâneos como Amilcar de Castro, Sérgio Camargo, Bruno Giorgi, Yutaka Toyota, Franz Weissmann, Caciporé Torres, Maria Guilhermina, Rubem Valentim e Felícia Leirner. “Projetos que pareciam dar aos escultores um plano que até então só havia sido concedido aos pintores”. Na FAAP, o fechamento da área a partir dos anos 1990 com grades e árvores “rompeu completamente a relação simbiótica que havia entre o prédio, o jardim e a cidade”. Garcez também falou sobre a obra de Domenico Calabrone, na Sé, que virou uma espécie de pombal, “o que dá mil problemas de conservação, mas não deixa de ser uma apropriação interessante”.

Voltando ao Jardim de Esculturas do MAM, o historiador lembrou que, já nos anos 1990, instituiu-se uma seleção de obras diversas das que existiam até então, o que acabou por

influenciar jardins de outras cidades – entre eles o do MAM Bahia. O jardim surge também em um momento de valorização da região do Ibirapuera e da intensificação na instalação de instituições culturais no parque. “Se pensarmos que há ali o *Monumento às Bandeiras* e o Obelisco, o Ibirapuera já nasce destinado a ser um palco da escultura, e da escultura contrastante. (...) E no Jardim do MAM as pessoas se sentem em casa, porque ele tem uma escala mais convidativa do que os outros. Ele é Roberto Burle Marx, o que faz dele um jardim propriamente dito, e isso reforça sua inclinação para ser um espaço coletivo”, concluiu.

A fala seguinte, de Raquel Schenkman, traçou um histórico sobre o tombamento do Ibirapuera e situou a sua recente concessão à iniciativa privada. A arquiteta e urbanista, ligada ao Departamento do Patrimônio Histórico, lembrou que o parque, tombado em três instâncias (municipal, estadual e nacional), tem seu valor relacionado tanto à riqueza cultural e arquitetônica de suas instalações (os vários edifícios e a marquise de Oscar Niemeyer) quanto à sua importância enquanto área verde da cidade. Criado no Quarto Centenário de São Paulo (1954), totalmente vinculado à construção de uma identidade paulista e à ideia de modernidade, esteve diretamente ligado à valorização imobiliária da região.

“A relação entre público e privado é uma questão que perpassa a história do parque, desde a concessão de terras públicas para construí-lo até a ocupação dos pavilhões para variados usos ao longo das décadas”, disse Schenkman, relembrando que o Ibirapuera abrigou a sede da Prefeitura entre 1955 e 1992. Sobre as esculturas e outros marcos que estão no parque, implantados dos anos 1950 para frente, ela destacou que a maior parte é de gestão do Departamento do Patrimônio Histórico do município. Este fato, referente à manutenção dos bens do parque, revela alguns dos aspectos mal resolvidos nos termos da concessão para a Urbia. “As esculturas (excluindo-se as do jardim) não foram avaliadas e consideradas, foram absolutamente esquecidas nesse processo. E a manutenção continua por conta da Prefeitura”, explicou.

Mas talvez seja a marquise, célebre construção de Niemeyer que interliga os vários edifícios do parque – dando coerência ao conjunto e criando espaços de convivência fundamentais –, que revele o principal problema do Ibirapuera no momento atual. Interditada desde 2019 por riscos de desabamento, ela não parece estar nem perto de receber a obra que necessita. “Interrompida, interrompe-se grande parte do valor cultural desse parque e de seu uso”, afirma Schenkman. Ela explica que o modelo de concessão foi feito com urgência, omitindo a importância desse equipamento cultural e sem incluir para a empresa a manutenção de toda essa área, que é muito custosa. A concessão é firmada em 2019 sem incluir o projeto da marquise, que continuou sendo da Prefeitura e da Secretaria do Verde.

Esses temas foram abordados também pela arquiteta e professora da FAU-USP, Marta Bogéa, atualmente vice-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Para ela, “é fundamental que, se algum investimento precisa ser feito aqui, de ordem privada, deve começar nestes lugares que permitem os encontros, os abrigos e os coletivos, onde o ciclista, o skatista, a criança e os velhinhos claudicantes convivem de maneira civilizada”.

Bogéa elogiou a atitude do MAM São Paulo de realizar um seminário para escutar pessoas de fora do museu sobre como agir no jardim. Uma atitude que podemos associar ao que ela chamou de relação entre “dentro e fora” – algo notável na existência do próprio jardim. Para ela, o jardim anuncia desde fora aquilo que eventualmente vamos encontrar – ou não – dentro das salas do museu. “É ele que cria a compreensão de que os espaços transbordam ou refluem.” E isso se relaciona ao que é o próprio Parque Ibirapuera, com seus campos de irradiação como, por exemplo, a própria sede do MAC.

O pensamento moderno de arquitetos e paisagistas, ponto central para uma melhor compreensão do jardim, também foi citado por ela. Afinal, é do desenho e da pesquisa botânica de Burle Marx, colocados ao lado dos conjuntos de concreto branco projetados por Niemeyer, que surgem os cromatismos – moventes de acordo com as estações – que caracterizam aquele espaço do parque. Ela destaca a visão de mundo moderno que irradia entre nós e que surge nestes jardins em que se cria uma série de variáveis de esculturas que não são mais monumentos, não estão mais endereçadas a um conjunto articulado como era o de Carlos Gomes no Municipal. “Um lugar onde não mais se define o finito entre o constructo da paisagem, da situação que está lá, e dos elementos de artefatos estéticos.”

Assim, como fez Garcez, a arquiteta se debruçou sobre o tema do encontro da obra de arte pública com o mundo real. E para isso retomou, uma vez mais, a obra de José Resende, citando as esculturas públicas como lugares de rememorar: “Se tirarem a obra daqui, protegerem as pedrinhas, essa escultura deixará de existir. Porque ela é hoje toda a somatória das memórias de todos nós, da forma como convivemos com ela”. Neste sentido, não deixa de ser significativo perguntar: “Seria qualquer escultura afeita a estar nas paisagens? Todas estão prontas para esse contato com a realidade?”. Possivelmente não, segundo Bogéa, mas temos, ali mesmo no Ibirapuera, bons exemplos de trabalhos que se mostraram prontos para este contato. Entre eles, ela citou a escultura de Angelo Venosa no Jardim, utilizada por muitos como banco – “a ideia de um trabalho que se eu não entendo, eu sinto, eu toco, eu acomodo”; a obra criada por Dominique Gonzalez-Foerster para a 26ª Bienal de São Paulo, com sua série de colunas instaladas na marquise que rapidamente foram apropriadas por skatistas e ciclistas; e a pista de skate criada por Koo Jeong A. para a 32ª Bienal de São Paulo, obra tão polêmica para ser instalada quanto para, ao final do evento, ser retirada, quando caiu no gosto dos usuários.

A *Aranha* de Emanoel Araújo no jardim

O professor, curador e artista Claudinei Roberto da Silva realizou uma fala no jardim a partir da obra de Emanoel Araújo (1940-2022). A fala foi uma espécie de homenagem ao célebre artista baiano, ex-diretor da Pinacoteca do Estado, fundador e diretor do Museu Afro Brasil, falecido no último 7 de setembro. Claudinei ressaltou o quanto seria importante, mais do que homenagear após a morte, dar o devido reconhecimento a artistas como Emanoel – provindos de regiões marginalizadas e grupos minorizados – ainda durante a vida.

Em frente à escultura *Aranha* (1981), Claudinei começou por ressaltar que museus são sempre a projeção de um poder – de um grupo, uma classe e um gênero –, algo especialmente notável em países da periferia do capitalismo. “O fato de as pessoas ignorarem a história por trás da obra, ou o personagem representado, também faz parte dessa projeção de poder. (...) E essa alienação diz respeito a um projeto, não é um ato tão inocente quanto nós gostaríamos que fosse.”

Este ponto de vista certamente reforça a relevância de se atentar para a escultura de Emanoel (artista negro, baiano e homossexual) no Jardim do MAM. Ainda assim, segundo Claudinei, muito pouco se analisou e escreveu sobre a grandiosa aranha de formas não figurativas, com inspiração concretista e feita em aço pintado de vermelho e preto. Cores estas que, pela origem do artista, foram rapidamente associadas, de modo um tanto estereotipado, às religiões de matrizes afro. “Tenho a impressão de que precisamos construir um vocabulário mais sofisticado sobre o concretismo no Brasil, menos pertencente a ideias já cristalizadas em torno desse fenômeno”, seguiu o curador. “Em geral, as leituras canônicas negligenciam

nomes como Rubem Valentim, Emanoel Araújo e Almandrade."

Claudinei destacou a importância da educação e da democratização do acesso à arte para que mudanças neste quadro possam acontecer. Retomando a discussão, presente durante todo o debate da manhã sobre a obra de José Resende, o curador questionou: "Alguém tem um exemplo bacana de uma escultura importante numa periferia de São Paulo? Não... Então quem chega aqui e sobe nas estátuas, ou joga pedrinhas, não tem um playground no seu bairro". A relação que se estabelece entre o visitante e o trabalho artístico, portanto, é sempre consequência de sua experiência de vida. "E quando se reprime o sujeito que faz isso, procura-se educá-lo da pior maneira possível. O trabalho da educação não pode prescindir da arte e vice-versa. São faces de uma mesma realidade complexa. Por isso a educação segue sendo ferramenta fundamental para podermos fruir da cidade a partir da potência possível que ela tem."

Mesa 2
"Arte na cidade, espaços de compartilhamento e disputa, o contemporâneo vê o moderno"

Mediada pelo museólogo do MAM São Paulo, Pedro Nery, a segunda mesa do dia trouxe para o debate uma visão dos próprios artistas sobre sua atuação em espaços públicos e urbanos. As falas de Rommulo Vieira Conceição e Raphael Escobar, no entanto, foram precedidas por um denso panorama apresentado pela professora Sylvia Furegatti, especialista em museus, atuante no departamento de Artes Plásticas da Unicamp e doutora em História da Arquitetura e Urbanismo pela USP. Como introduziu Nery, a ideia da mesa foi aprofundar ainda mais a questão das relações urbanas, porque, apesar do museu estar inserido em um parque, ele é parte da cidade, um espaço público.

Furegatti repassou as práticas e as políticas de instauração da arte pública desde o século XIX até os dias de hoje – chegando ao contexto atual, que deu a deixa para as falas de Conceição e Escobar. O primeiro período situado pela pesquisadora caracterizou-se por uma relação entre arte e urbanidade modelada fortemente pelo poder público, quando as representações eram entendidas como emblemas sociais e estavam acompanhadas de uma lógica patrimonial, atrelada à acumulação de capital simbólico e aos poderes hegemônicos. Eram bustos, monumentos equestres ou relevos nas fachadas de edifícios, sempre com caráter realista, acadêmico e historicista. Este primeiro modelo de arte pública no Brasil estabelece as linguagens artísticas tridimensionais como o tipo de produção que se efetiva na esfera pública, algo que só será rompido em tempos recentes.

É com o século XX e o desenrolar do pensamento modernista, segundo Furegatti, que a escultura "investe-se de valores espaciais e passa a atuar entre os corpos, os domínios do edificado e seus vazios, entre as virtudes da figuração e os desafios da abstração. Elemento mais ágil e mais experimental, a obra desafoga a arte da necessidade da narrativa". Não deixa, no entanto, de demandar uma expertise de leitura, uma certa especialização do observador. Naquele momento também o incremento industrial que modela os territórios urbanos e a própria arte contribuem para uma produção pautada na estratégia moderna do agigantamento da escultura, o que se vê, por exemplo, na *pop art* e nos construtivismos.

Segundo a professora, especialmente a partir dos anos 1980 segue-se no Brasil um padrão norte-americano de implantação de arte pública, com programas governamentais e apoios privados atentos ao apelo de visibilidade urbana – ligados à ideia de qualidade de vida e de embelezamento urbano. O fato é que, neste caminho, são sempre os mesmos seletos grupos de artistas os convidados para produzir as esculturas e obras públicas. Talvez por

isso, explica Furegatti, coletivos colaborativos multiplicam suas atuações espaciais no Brasil deste período para a frente. E assim a arte urbana se torna, aos poucos, mais diversa, como a própria arte contemporânea. A arte pública, mais autônoma e com aspectos mais espontâneos, surge em projetos que tensionam "a própria estrutura do campo e de seus agentes, reivindicando acesso ampliado e democrático para o que se nomeia como artístico – incluindo muitas vezes pessoas que não são artistas".

A pesquisadora concluiu destacando que a mudança na produção não se dissocia das mudanças em nossas cidades, e um fato não pode ser compreendido sem se entender o outro. "Não é mais a cidade moderna. O [Henri] Lefebvre vai chamar de 'fenômeno urbano': a cidade é uma espécie de campo gravitacional de experiências e relações sociais permeadas pela ideia de centralidade." São espaços saturados e "polimulticêntricos", disruptivos, conflitivos e de dissenso, que exigem uma outra expertise e outras estratégias dos artistas, outros campos de conhecimento para atuação.

Rommulo Vieira Conceição é um artista conhecido por sua pesquisa sobre as relações do indivíduo com o espaço físico no mundo contemporâneo. O principal eixo que guiou a apresentação foi uma discussão – e diferenciação – das noções de espaço e lugar. "O lugar é espaço com valor, quando ele adquire significados. Se o espaço é abstrato, o lugar é familiar."

Partindo dessa ideia, Conceição relacionou diferentes momentos do pensamento moderno e contemporâneo com a produção artística – principalmente a sua, mas não só – e apresentou seus trabalhos instalativos que constroem, por exemplo, cozinhas, quartos, um mercado ou um elevador. Por vezes funcionais, por outras disfuncionais, seriam eles lugares ou espaços? Criariam diálogos ou barreiras? A resposta será diferente para cada obra. Segundo o artista, o projeto moderno da criação de lugares – aqueles familiares a todos, o espaço público – nunca se concretizou. Ainda assim, é no mundo contemporâneo, em que o espaço é cada vez mais mercadoria, que a situação se radicaliza, intensificando-se a desconstrução do lugar, juntamente com o fortalecimento do fundamentalismo.

Conceição apresentou alguns de seus trabalhos que explicitam a disfuncionalidade, nos quais paredes cegas, tijolos na janela, portas e grades demonstram a impossibilidade de convívio. Num mundo caótico e de grande perturbação social, que não abastece as pessoas com um mínimo, tudo vira não lugar. "E voltamos para o anonimato e a solidão, um período quase medieval."

Falando desta sociedade em que se constroem fronteiras e pensamentos únicos, não diálogos e democracia, o artista apresentou um de seus mais recentes trabalhos, situado em Inhotim, intitulado *O espaço físico pode ser um lugar abstrato, complexo e em construção* (2021). Uma obra que representa "a disfuncionalização do espaço, onde as peças e símbolos religiosos nada representam, numa grande confusão de elementos sem os seus conceitos".

Raphael Escobar, último palestrante do dia, é um artista visual que se liga fortemente ao que Furegatti definiu anteriormente como as novas dinâmicas de atuação – aquelas que reivindicam acesso ampliado e democrático para o que se nomeia como artístico, incluindo pessoas e grupos de fora do meio. Escobar atua há muitos anos em contextos de vulnerabilidade social, seja na Cracolândia, na Fundação CASA ou nos Albergues. "O espaço público, para mim, é o lugar do conflito. Basicamente o conflito de classes. Ele é um espaço complexo (...), que tem a ver com seus usos. Uma coisa é como o Estado pensa o uso do espaço, outra coisa é como as pessoas se utilizam dele", introduziu o artista.

Alguns de seus trabalhos são criados em espaços de disputa da cidade de São Paulo, em uma lógica na qual atua como uma espécie de "meio-campista de futebol", ou seja: "Minha busca é por tentar articular o dentro e o fora do espaço cultural; jogar o que está dentro para fora e o que está fora para dentro". Na obra *Open Bar*, por exemplo, o artista criou, em uma fábrica de energético do Centro de São Paulo – "que era como um monumento à gentrificação" –, uma pequena destilaria de cachaça, com distribuição gratuita. Esta distribuição, divulgada aos moradores de rua da região, trouxe para dentro da exposição pessoas que nunca estariam ali. Com isso, "quebrou-se um muro social".

Comissionado, o trabalho não deixou de ser também o que Escobar chama de "desvio de verba", ou seja, uma ação de tirar dinheiro do circuito artístico e "colocá-lo no social". Essa ideia surgiu ainda em uma mostra no Sesc 24 de Maio, na qual o artista produziu cerca de 400 cachimbos e, semanalmente, os distribuiu aos usuários na Cracolândia. Os cachimbos, de cobre com piteira de silicone, menos prejudiciais à saúde do que os usualmente utilizados na região, se tornaram parte de uma ação de redução de danos.

Por fim, Escobar apresentou outros dois projetos que envolveram pessoas em situação de vulnerabilidade, subvertendo outras lógicas estabelecidas: um de registro e lançamento de projetos musicais dos usuários da Cracolândia, incluindo produção musical e filmagens; e outro – *Cupins das Artes* – que foi a criação de um coletivo de marcenaria com moradores de rua das proximidades do Ceasa. O projeto desembocou tanto em uma mostra no Centro Cultural São Paulo quanto em convites para que os novos marceneiros dessem oficinas no Sesc, representando este caminho de duas vias em que a atuação artística alcança as ruas e, ao mesmo tempo, as ruas ganham uma entrada institucional, uma inserção no circuito.

Na conclusão do "mam debate: Jardim de Esculturas – 30 anos", Pedro Nery relacionou as três apresentações da mesa, destacando alguns pontos sobre o papel dos museus e, assim, ajudando a pensar a própria atuação presente e futura do MAM São Paulo – em seu jardim, mas não só. "Não podemos esquecer que um museu e uma exposição são convenções, e que o domínio da convenção é aprender a ler, é uma alfabetização. (...) Temos sempre que lembrar disso, que o museu não é natural, é o sistema validador, o lugar de apaziguamento e de representação." Mas isso, para ele, pode e deve sempre ser questionado pela sociedade e pelos artistas.

Sobre os autores

Paulo César Garcez Marins
Paulo César Garcez Marins é historiador, doutor em História Social e livre-docente pela Universidade de São Paulo, docente e membro do corpo de curadores do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, docente dos programas de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP e em Museologia da USP. É, atualmente, chefe da Divisão de Acervo e Curadoria do Museu Paulista e presidente da Comissão de Pesquisa.

Raquel Schenkman
Raquel Schenkman é arquiteta e urbanista do Departamento do Patrimônio Histórico, onde foi diretora entre 2019 e 2020. É professora do Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e conselheira da atual gestão do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

Marta Bogéa
Marta Bogéa é arquiteta urbanista, professora associada no Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e, atualmente, vice-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Claudinei Roberto da Silva
Claudinei Roberto da Silva é professor, curador e artista visual. É coordenador artístico-pedagógico do projeto multinacional A Journey through African diaspora, do American Alliance of Museums em parceria com o Museu Afro Brasil e Prince George African American Museum. Atualmente, é membro do conselho curatorial do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Sylvia Furegatti
Sylvia Furegatti é do departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp, vinculada ao programa de pós-graduação e ao curso de graduação em Artes Visuais. Doutora em História da Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP; mestre pela mesma instituição; especialista em Museus de Arte pelo MAC-USP e bacharel em Artes Plásticas pela Unicamp. Atualmente ocupa o cargo de diretora do Museu de Artes Visuais (MAV/Unicamp) e representa a Unicamp junto ao Conselho Estadual dos Museus (Cosisem) da Secretaria do Estado da Cultura Criativa de São Paulo.

Raphael Escobar
Raphael Escobar é artista visual formado em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e pós-graduando em Estudos Brasileiros: sociedade, educação e cultura pela Fundação Escola de Sociologia e Política. Desde 2008, atua com educação não formal em contextos de vulnerabilidade social ou de disputas políticas, como Fundação CASA, Cracolândia e Albergues. Sua pesquisa lida com as relações de classe, pretendendo dissolver uma lógica moral da sociedade em relação aos moradores de rua, usuários de droga e grupos periféricos.

Rommulo Vieira Conceição
Rommulo Vieira Conceição é um artista visual que trabalha com diversos meios, como a instalação, os objetos, a escultura, o desenho e a fotografia, explorando as sutilezas da percepção do espaço físico pelo indivíduo e as relações do homem contemporâneo e o espaço no mundo atual. Desde 1998, vem realizando exposições individuais e coletivas, e residências artísticas no Brasil, na Argentina, na Austrália, no Japão, na Finlândia e nos Estados Unidos.

Marcos Grinspum Ferraz
Marcos Grinspum Ferraz é jornalista, formado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Trabalhou no jornal Folha de S.Paulo (2009-2012) e nas revistas Brasileiros (2012-2016) e arte!brasileiros (2019-2022), cobrindo as áreas de artes visuais, literatura, música, teatro e arquitetura. Colaborou com as revistas Super Interessante (Portugal), Harper's Bazaar e Host & Travel. Atualmente é coordenador de comunicação da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil.

Ficha de créditos

Museu de Arte Moderna de São Paulo
mam debate 2022
Jardim de Esculturas – 30 anos

organização
Cauê Alves
Pedro Nery
Gabriela Gotoda

colaboração
Educativo MAM

textos
Claudinei Roberto da Silva
Marcos Grinspum Ferraz
Marta Bogéa
Paulo César Garcez Marins
Pedro Nery
Raphael Escobar
Raquel Schenkman
Rommulo Vieira Conceição
Sylvia Furegatti

projeto gráfico
Comunicação MAM

coordenação editorial
Curadoria MAM

produção editorial
Produção MAM

revisão e preparação de texto
Maurício Ayer
Fabrício Gonçalves

mam debate é uma iniciativa que, através de seminários e publicações, busca promover reflexões, pesquisas e debates em torno de questões diretamente relacionadas ao **mam São Paulo**, sua história e suas atividades no presente.

EDIÇÃO 2022 ©
Museu de Arte Moderna de São Paulo

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

mam debate: Jardim de Esculturas 30 anos. Marta Bogéa, et all. (textos) ; Cauê Alves, Gabriela Gotoda, Pedro Nery (organização) ; Maurício Ayer, Fabrício Gonçalves (revisão) ; Comunicação MAM (produção gráfico) ; Curadoria MAM (coordenação e produção editorial).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022

44 p. il.:

Texto em português.

Seminário realizado em 20 de outubro de 2022 no auditório Lina Bo Bardi do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

ISBN 978-65-84721-09-8

Museu de Arte Moderna de São Paulo – Jardim de Esculturas. 2. Título. I. Bogéa, Marta. II. Conceição, Rommulo Vieira. III. Escobar, Raphael. IV. Ferraz, Marcos Grinspum. V. Furegatti, Sylvia. VI. Marins, Paulo César Garcez. VII. Nery, Pedro. VIII. Schenkman, Raquel. IX. Silva, Claudinei Roberto da.

CDU: 72.037(81)
CDD: 709

ISBN: 978-65-84721-09-8
CBL
9 786584 721098

mam

ter a dom
10h às 18h

gratuito aos domingos
fechado às segundas

visitas educativas
educativo@mam.org.br

mam.org.br
@mamoficial

---

pronac 204382

Lei de Incentivo à CULTURA

parceria

São Paulo capital da cultura

CIDADE DE SÃO PAULO CULTURA

realização

mam

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO