



## 07

### Outros lugares

Renata Marquez

Começamos remexendo o interior opaco do Museu: a sua reserva técnica, local que guarda um acervo de cerca de 1.500 obras, e onde está um trabalho de Frederico Morais intitulado *Memória da Paisagem (da série A nova crítica)*. Sabemos que a reserva técnica não é um salão de exposições e não se abre à visitação pública embora ofereça, nas entranhas cotidianas do Museu, uma experiência instigante e reveladora. Ali, algumas obras que em outros tempos questionaram a supremacia dos museus como lugares privilegiados da produção e exibição artística finalmente descansam, cúmplices da história da arte e suas contradições.

Originalmente constituído por *slides* e áudio, o trabalho *Memória da Paisagem* foi produzido em 1970 e remasterizado em vídeo pelo autor em 2011, para a exposição *País Paisagem*<sup>1</sup>. Crítico, curador e artista, Frederico Morais apresentou dois grupos de imagens alternando-os: *slides* da cidade do Rio de Janeiro e *slides* do interior do MAM-RJ com obras escultóricas de José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e Frederico Nasser que haviam sido feitas com materiais facilmente encontráveis nas ruas da cidade. Dentre a apresentação das imagens se podia ler a legenda: “Um programa de atividades para o novo Museu de Arte Moderna: promover visitas guiadas ao vasto salão de exposições da cidade: canteiros de obras, ruas, praias, jardins públicos, favelas.”

Um diálogo preciso se impunha como um impasse a ser resolvido na relação entre museu e cidade. No seu conjunto, os *slides* sintetizavam os deslocamentos do olhar entre o museu e a cidade, a arte e a vida, a escultura e a paisagem, redefinindo a noção estética de paisagem como atividade de acesso irrestrito, natureza precária e memória transitória. Especialmente em Belo Horizonte, Frederico Morais organizou, também em 1970, dois eventos emblemáticos: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*<sup>2</sup>, ocasião em que percebeu a necessária mutação da categoria de escultura para a de objeto. O objeto passou a ser visto, a partir das ideias de Hélio Oiticica, como uma “ação no ambiente dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como obras.”<sup>3</sup>

Concomitante às experiências de obras *in situ* em várias partes do mundo, Morais escreveu sobre a experiência brasileira no contexto da ditadura militar: “O grande salão de exposições não era o museu ou a galeria de arte,

↓ Ines Linke e Louise Ganz no lote, demarcando os canteiros de Museu Campestre.



mas a cidade. O que esses artistas travaram, consigo mesmos e dentro do sistema da arte, foi uma espécie de guerrilha artística: as ruas, os parques, a praia, tudo podia servir à ação artística.”<sup>4</sup>

E, ao lado de um “novo museu”, estaria também uma “nova crítica”, como Moraes anunciou no jornal *O Globo* em 1980: “mais ainda que criar imagens, a função do artista é vitalizar a própria imaginação, levá-la ao poder, estendê-la a todos. [...] Eu me considero uma espécie de caixeiro-viajante da arte, um camelô da arte, sempre disposto a vendê-la pelo preço mais baixo, se necessário oferecê-la de graça.”<sup>5</sup>

Cerca de quarenta anos depois, assistindo ao ainda manifesto interesse dos artistas pelo espaço urbano e, sobretudo, assistindo aos dilemas das formas de atuação dos mesmos na produção social do espaço, a exposição *Outros Lugares* propõe uma reflexão atualizada sobre o “vasto salão de exposições da cidade”. Como as práticas artísticas são (re)produzidas na cidade de hoje? Quais são as novas dinâmicas urbanas em jogo? Como se dá o traslado das práticas urbanas para o Museu? Que trocas são possíveis ou desejáveis nesse itinerário que se quer de mão dupla? Frente a um contexto distinto daquele da ditadura militar, poderíamos ainda falar de “guerrilha artística”? Qual a operacionalidade atual do crítico enquanto “camelô da arte”?

Justamente no intuito de provocar uma espacialidade em trânsito é que os dois trabalhos principais da exposição – em torno dos quais orbitam as demais obras em interlocução – foram produzidos, pelo Museu, em espaços

↓ Ines Linke e Louise Ganz almoçando no lote, em fase preparatória de Museu Campestre.



fora dele. Tais espaços exteriores não são outros lugares institucionais mas, em vez disso, são espaços banais, aparentemente pontos sem interesse no território, passíveis de serem incorporados à produção massiva do espaço genérico da cidade: um lote vago e uma ocupação informal. Situados nas proximidades do Museu, eles incorporaram, respectivamente, o espaço-obra da dupla Ines Linke e Louise Ganz *Museu Campestre* e o projeto de Mônica Nador *Paredes Pinturas*.

Ao invés de proliferar a característica genérica e mercantilista dos lugares, *Museu Campestre* e *Paredes Pinturas* constroem especificidades complexas e efêmeras produzidas coletivamente com os agentes e colaboradores envolvidos. Em ambos os trabalhos podemos ver, imediatamente, o território estabelecer-se enquanto lugar do dissenso em vez do consenso, no qual percebemos “a verdadeira especificidade do lugar, que sempre é uma especificidade política”<sup>6</sup>.

Entre o Museu e a cidade, as artistas transitam através de espaços existentes e cartografam os intercâmbios que ali se dão. De fato, desde os seis meses que precederam a abertura da exposição, vínculos especiais vêm gradativamente sendo criados entre o Museu e a cidade. As artistas em trânsito são as propulsoras de tais vínculos e, enquanto isso, o Museu tem a chance de restabelecer a correspondência entre prática artística e prática política, no exercício criativo de uma política pública possível.

No final dos dois processos, percebemos que alguns de seus colaboradores, moradores das Vilas Aeroporto e São Tomaz, acabaram por



fortalecer a conexão entre *Museu Campestre* e *Paredes Pinturas*, trabalhos inicialmente tão diversos quanto à linguagem, metodologia e materialidade empregadas, por um lado, mas extremamente próximos quanto à fundamental participação das pessoas e ao caráter de espaço público. Da comunidade das vilas vieram jardineiros, aprendizes de jardinagem e oficineiros dos cultivos abertos aos visitantes que ocorreram em muitas manhãs de sábado no *Museu Campestre*. Enquanto isso, crianças e adolescentes da comunidade participaram de oficinas de estêncil ministradas por Mônica Nador e Daniela Vidueiros, integrante do JAMAC – o Jardim Miriam Arte Clube, fundado em 2003 por Mônica em São Paulo. O mediador de ambos os processos nas vilas foi o técnico ambiental do Programa Vila Viva da Prefeitura de Belo Horizonte, o biólogo Marcio Gibram, com sua sensível prática socioambiental, fundamental na construção cotidiana dos vínculos e mobilização das pessoas.

Entretanto, não demoramos a perceber que o lote vago na orla da Lagoa da Pampulha e as duas vilas vizinhas eram apenas outros lugares *iniciais* para o processo de autoexpansão programada pelo Museu. Durante o desenvolvimento dos trabalhos, multiplicaram-se os lugares que se conectaram a ele, expandindo-o: Fundação Zoobotânica, Secretaria de Abastecimento, URBEL, SUDECAP, Centro Cultural São Bernardo, Regional Pampulha. Formou-se um desenho específico para uma nova rede pública transdisciplinar criada temporariamente a partir das propostas artísticas.

Em vez de promover visitas guiadas ao salão de exposições que é a cidade, como proposto por Frederico Moraes em 1970, podemos exercitar



a cidade para além da situação do encontrado: experimentamos formas e métodos práticos para paisagens prospectivas. E, por meio de desvios e atalhos nos labirintos institucional e social, podemos construir situações novas e espaços refuncionalizados. Vemos a tentativa de reabilitar o encontro com o real pela via do poder imaginativo compartilhado, no qual a ação de que falava Oiticica é agora feita de rotina, frequência profunda, negociação e convivência e indica um outro real possível, temporariamente experimentado mas potencialmente autônomo para seguir resistindo.

**D**entro do Museu, há traslados, projetos e diálogos entre obras. Duas séries de postais estão disponíveis aos visitantes numa estrutura “camelô da arte”. De um lado do *display*, temos postais das andanças e expedições de Ines Linke e Louise Ganz pelo Brasil à maneira do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840); de outro, temos postais das pinturas colaborativas de Mônica Nador em muros mundo afora. A ideia do cartão-postal é em si mesma densamente sintética: veículo comum que faz conviverem os trabalhos formalmente distintos das artistas, ao mesmo tempo em que nos conduz à experiência do trânsito, do deslocamento entre lugares e da comunicação remota oferecendo a *memória* como imaginários prospectivos da paisagem.

### Lote vago

Ao entrarmos no Museu, somos logo convidados a sair de novo, atravessar a rua e visitar o *Museu Campestre*. Desde a entrada do edifício modernista



podemos ver, ao longe, o lote em frente agora cultivado e ocupado por mesas, bancos, bancadas, fogão a lenha e canteiros ordenados de milho, couve, alface, rúcula, cebolinha, pimentão, amendoim, cidreira, alecrim, etc., criando um lugar para conversas, oficinas, refeições e descanso. Chegando lá, somos recepcionados por Cláudio, o jardineiro-mediador do espaço-obra, e podemos percorrer os canteiros, colher folhas e frutos, embalar e levar para casa.

As dinâmicas culturais, políticas e econômicas do território e da paisagem são os elementos construtivos essenciais no trabalho da dupla Ines Linke e Louise Ganz. No jogo de justapor experiências espaciais díspares fomentando o imaginário cotidiano para outros modos de vida, podemos visitar *Museu Campestre* como quem vai à feira ou ao parque e *In Locu* como quem percorre quadras da cidade – mais do que instalações, são espaços-obras para atravessamentos ordinários. *Museu Campestre* é ao mesmo tempo um vazio que foi ocupado por cultivos e um lote imobiliário que foi esvaziado de construções. Alternativamente esvaziado, sobretudo, da construção específica para a qual foi adquirido – um gigantesco anexo do Museu projetado tardiamente por Niemeyer.

Em correspondência direta com *Museu Campestre*, a obra *In Locu* – constituída por uma série de milheiros de tijolos cerâmicos de vários tipos, organizados em seus respectivos volumes – está exibida no Salão do Museu. *In Locu* paralisa os tijolos feitos para servir à construção civil num novo campo volumétrico a ser percorrido, apresentando a contra forma de *Museu Campestre*. Se *Museu Campestre* ocupa o lote vago desocupando-o (com



plantações e não edificações), torna o improdutivo (terreno baldio) produtivo (hortas), refletindo sobre as dinâmicas de ocupação e desocupação do território e do tempo. Dicotomias modernas que permeiam dilemas de nossos planos cotidianos – produtivo/improdutivo, natureza/cidade, trabalho/ócio, individual/coletivo – são apresentadas com o valor macroeconômico revertido em valor sociocultural. Na tensão dicotômica que continua nos pares público/privado, lucro imobiliário/moradia, hábito/espetacularização e apropriação/inacessibilidade à terra, percebemos redesenhos possíveis para uma nova produtividade social e pública, vizinha ao jardim de Burle Marx.

No Mezanino, a série *Natureza-morta*, produzida ainda pela dupla, traz três fotografias e um vídeo com arranjos feitos de vegetação de beira de estrada, margens do cerrado e terreno vago. Os arranjos foram montados com folhas e galhos coletados pelas artistas e deslocados de seu contexto original de mato livre para serem dispostos como adorno decorativo por profissionais especialistas. Ao invés das flores e folhas ornamentais, os três novos arranjos minuciosamente compositivos confrontam a linguagem decorativa e a selvageria da vegetação daninha: jardins domesticados *versus* jardins em movimento<sup>7</sup>.

Em *Anatomias Naturais (Floresta; Montanha; Lago)* e *Práticas do Subsolo – domínio privado 1*, há o pragmatismo radical da *tabula rasa* modernista para se discutir a utopia do projeto, o paradigma do progresso e a interlocução entre arte e ciência. O modernismo é apresentado no seu avesso, convertido em utopia da natureza em vez das utopias costumeiras feitas de

↓ Campo de futebol da Vila Aeroporto, no caminho para Paredes Pinturas.



indústria, arquitetura e urbanismo. *Anatomias Naturais* traz uma arqueologia do futuro e transforma prospecção em retrospeção de ficção científica num conjunto de três mesas com informações ambientais e artísticas e seus respectivos projetos técnicos em torno dos objetos – agora construtos artificiais – floresta, montanha e lago. Já a série *Práticas do Subsolo* propõe a inaugural perfuração de um poço artesiano no Museu, investigando os limites da legislação vigente e a tecnologia disponível no intuito de provocar, na fronteira entre público e privado, a discussão global dos recursos naturais essenciais à vida.

### **Caixeiro-viajante da arte**

O desejo artístico que, em meados do século XX, implementou o extravasamento do plano da pintura rumo à sua espacialização ativa, inspira a prática de Mônica Nador. Pintora da chamada *Geração 80*, Mônica extravasou a tela e o ateliê e se desencaminhou pela cidade e suas zonas em transformação. Entretanto, o desejo de espacialização ativa da pintura – a categoria espaço entendida aqui como socioespacial –, recebe agora uma sistematização do seu processo e um preciso desenfoco na noção de artista, que é dissipada na ideia de coletividade. A pintura é aplicada como um meio ao invés de um fim, pintura mantida viva pela atualização de suas táticas.

*Paredes Pinturas* é um trabalho baseado na construção coletiva de desenhos que são transformados em matrizes de estêncil para a disseminação de padronagens em paredes e outros suportes. Depende de um processo de

↓ Vestiário da Vila Aeroporto, Paredes Pinturas em processo.



envolvimento, negociação e produção que se dá em oficinas conduzidas por Mônica e colaboradores. Finalmente um ato de apropriação, identificação e ação coletiva no território, o projeto teve início no Jardim Miriam, periferia sul de São Paulo, dando origem ao JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube. Originalmente a sede de um projeto de pintura, o JAMAC transformou-se num ponto de cultura com diversos projetos que colocam a formação cultural na agenda política local.

O desenfoco da noção de artista baseia-se no seu entendimento como catalisador de ações de pintura e tradutor de suas linguagens dentro de uma espécie de metodologia a partir do estêncil. Aproximando imagens produzidas *in situ* e teoria da pintura, Mônica fala de uma “qualidade extra-grafite”. Segundo ela, o grafiteiro é considerado alguém especial, o artista do lugar. Pelo contrário, o estêncil democratiza o ato criativo e intervencionista na paisagem: não é necessário ser exímio desenhista para participar da ação *Paredes Pinturas*. O muralismo resultante testemunha o engajamento, a colaboração e a coletividade – artista e moradores – localizando-se na fronteira entre o figurativo e o abstrato, a produção em série e a artesanaria, a identidade do lugar e a metodologia em rede.

“Caixeiro-viajante da arte”, Mônica já levou *Paredes Pinturas* para Toulouse, Toyota, Caracas, Havana, Tijuana e para mais de quinze cidades do Brasil, desde 1998. É um método que consegue ser sempre inaugural e, ao mesmo tempo, ser feito das singularidades das pessoas e lugares. Nas Vilas Aeroporto e São Tomaz se deu uma espécie de cortejo partindo do Centro



Cultural até o campo de futebol da Vila, onde foi pintada a parede externa do vestiário a partir das padronagens originadas no desenho de um meião de futebol e de uma chuteira.

Expostos no Salão e no Mezanino do Museu, as pinturas em panos e papéis sob o título de *Autoria Compartilhada* foram feitas por Mônica em conjunto com outras pessoas, entendendo a pintura como ação de beleza passível de impregnar-se em suportes banais, estabelecendo o jogo das relações sociais da arte. Podemos confirmar as duas palavras-chave envolvidas: negociação e multiplicação. Negociação entre a artista e seus colaboradores; e multiplicação possível dessa ação de beleza em outras situações cotidianas a partir do vivido ali. Segundo ela, o compartilhamento está computado desde o início: “ao mesmo tempo que tenho que negociar com os outros, tive que negociar com a outra, a ‘artista’ e tudo o que ela implica. Isso significa que mudar as coisas e pensar um outro mundo possível é mais importante do que a arte. A multiplicação está tanto na própria construção plástica (o módulo que se repete no estêncil) quanto na prática das pessoas que participam fazendo espontaneamente novas pinturas, como ocorreu em Tijuana, por exemplo.”

Compartilhar a autoria do trabalho não é desfazer-se como artista, mas interagir com as dinâmicas do mundo e inventar um mecanismo artístico que privilegia o processo coletivo. Não há desmistificação da arte mas, pelo contrário, há uma retomada do homem estético, que rouba temporariamente o poder do homem econômico, deslocando recursos de produção de obras de arte para intervenções feitas com comunidades específicas.



Tanto *Paredes Pinturas* como *Museu Campestre* problematizam a noção de “obra”. Feitas de pura memória, lançam a pergunta de como poderiam ser guardadas no acervo após a exposição – e, portanto, integrar a mesma reserva técnica onde está *Memória da Paisagem* de Frederico Moraes. No caso de *Paredes Pinturas*, todo o processo foi gravado em vídeo, remontando suas fases e resultado final. Está projetado em *loop* no Auditório do Museu e será, finalmente, a obra incorporada ao acervo, embora registro de algo mais potente que aconteceu na realidade exterior ao Museu.

No caso de *Museu Campestre*, a obra deliciosamente se desfaz em saladas, temperos, chás, banquetes e piqueniques. Totalmente incorporada ao cotidiano do Museu e seu entorno, a obra tem atuação muito maior do que podemos de fato saber. Há registros oficiais, naturalmente, mas há muitas outras vivências extraoficiais, diariamente. Talvez a completa dissipação no cotidiano seja a sua maior qualidade: impossível de guardar no acervo, ela gerou a vontade, em muitos, de que fosse de fato uma “obra permanente”...

1. Exposição realizada pelo Museu de Arte da Pampulha, com curadoria da autora, no contexto do Projeto *Museu Andante*, que levou uma seleção de obras do acervo do Museu para o Centro Cultural Usiminas, em Ipatinga, de 19 de maio a 7 de agosto de 2011.
2. Eventos realizados no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte de 17 a 20 de abril de 1970.
3. Catálogo da exposição *Neovanguardas*. Museu de Arte da Pampulha, 22 de dezembro de 2007 a 16 de março de 2008. Curadoria de Marconi Drummond, Marcio Sampaio e Marília Andrés.
4. MORAIS, Frederico. *Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1983. p. 67.
5. *Ibidem*. p. 17.
6. CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 165.
7. CLÉMENT, Gilles. *Le Jardin Planétaire*. Exposition Parc de la Villette. Paris: Editions Albin Michel, 1999.