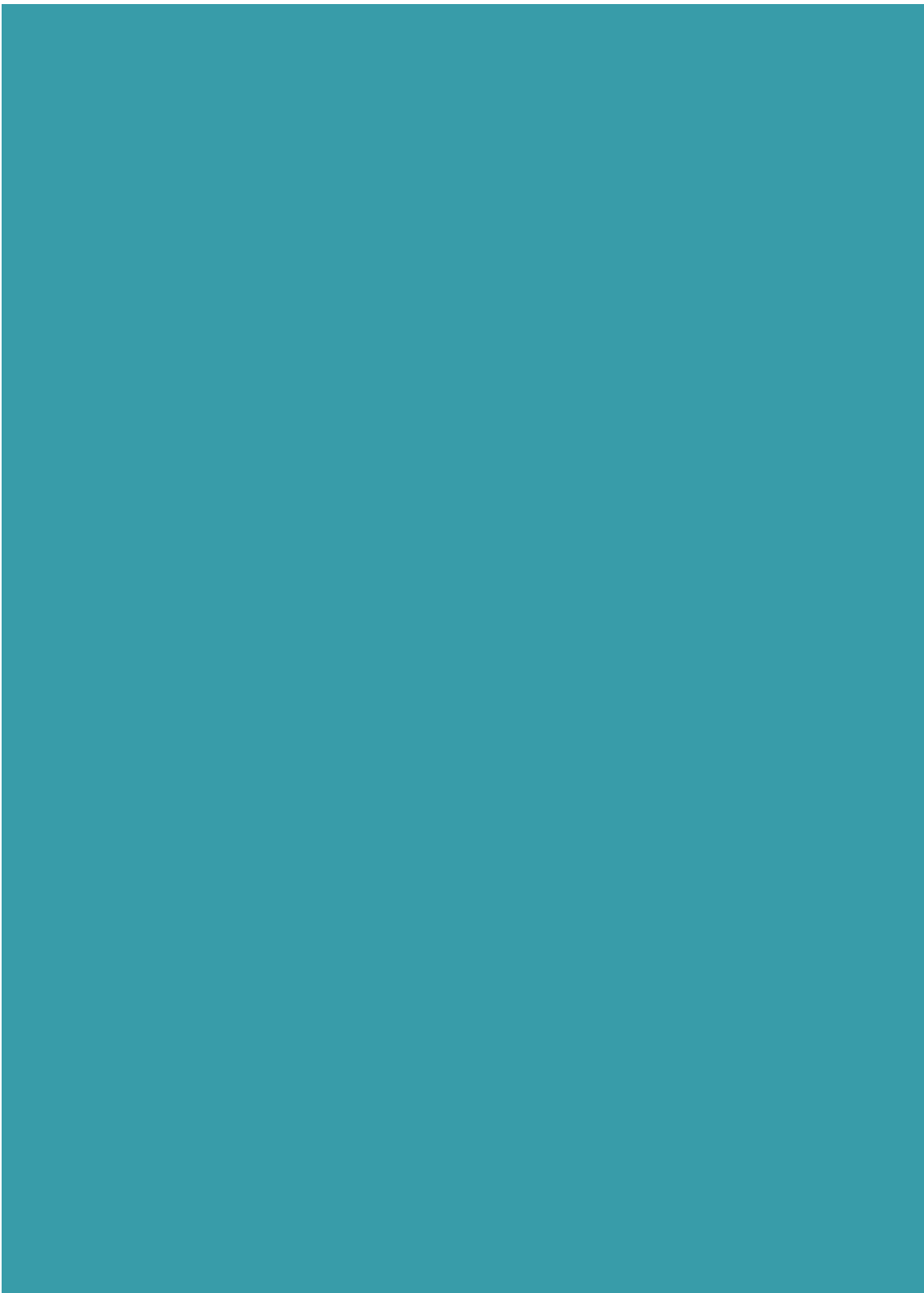




Cores no Dique

Comunidade da Vila Gilda
Zona Noroeste - Santos - SP
2009 - 2010









Mutirão Cores no Dique

Ponto de Cultura Vila Buarque: **Coordenação Mariana Di Stella Piazzolla**

Debate e Projeção dos Vídeos: **Galeria Vermelho**

Diagramação: **Joceley Vieira de Souza**





Exposição e Debate Cores no Dique

Este evento foi realizado por meio do Edital de Apoio a Pequenos Eventos Culturais, promovido pelo Ministério da Cultura, Mais Cultura, Secretaria de Cidadania Cultural, Cultura Viva e Areté.

A segunda fase do Cores no Dique conta com a parceria da Cohab e inicia novas parcerias com órgãos de educação ambiental, faculdades de arquitetura e outros Pontos de Cultura, dinamizando as questões que surgem com o desenvolvimento do Projeto.

O Cores no Dique, junto com o Instituto Arte no Dique, vem dialogando com o movimento de realocação de famílias pelos órgãos públicos para construção de moradias populares, ação sobre as áreas de risco e criação de espaços para debates. Uma exposição de fotos, projeção de vídeos e conversas abertas acompanham os encontros recentes.





Mônica, Maurício e Manoel



Mariana, Marruco e dona Helena



Vanda e filha, Maurício, Tháís e Mônica





O Projeto Cores no Dique e o Ponto de Cultura Vila Buarque convidaram os artistas Maurício Adinolfi e Mônica Nador, a líder comunitária dona Helena, a crítica de arte Thais Rivitti e a arquiteta Sylvia Furegatti, para um debate realizado na Galeria Vermelho - São Paulo, sobre intervenção, arte e sociedade. Tal encontro resultou nos textos que seguem



Sylvia, Mônica, Maurício, Thais e dona Helena





O **Projeto Paredes Pinturas** de Mônica Nador foi elaborado pela artista durante seu mestrado. Consiste na pintura de casas em regiões de urbanização precária e com nenhum equipamento do Estado, trabalho desenvolvido juntamente com a população local. Há dez anos se dedicando ao projeto, ela optou por ir viver na periferia de São Paulo há 4 anos, para melhor desenvolver sua ação.





O **Projeto Cores no Dique** nasceu de uma parceria entre o artista Maurício Adinolfi e o Ponto de Cultura Arte no Dique, que por meio do **Prêmio Interações Estéticas** realizou um trabalho coletivo de revitalização das palafitas localizadas na comunidade da Vila Gilda, em Santos/SP. As oficinas e mutirões com os moradores determinaram a substituição dos madeirites apodrecidos por madeirites impermeabilizados e pintados, criando composições na própria estrutura das casas.





Neto, durante oficina de pintura no barracão da Cohab

A condição pública das formas da Arte Pública atual

A relação proposta entre os trabalhos dos artistas Mônica Nador¹ e Maurício Adinolfi² e a condição pública dos projetos implantados por eles nos últimos anos conduzem a construção desse texto elaborado originalmente para o debate realizado na Galeria Vermelho (São Paulo), em novembro de 2009. Dentre as muitas faces apresentadas por suas produções artísticas, a localização determinada por espaços marginais ao circuito dos grandes centros urbanos e o vínculo estreito estabelecido com a afetividade do lugar da comunidade em que atuam, salta aos olhos como um caminho instigante de investigação que aqui se inicia.

¹ Para conhecer outros detalhes do trabalho desenvolvido por Mônica Nador frente ao JAMAC visite o site: www.jamac.org.br.

² As etapas do projeto Cores no Dique podem ser acompanhadas nos sites: www.coresnodique.wordpress.com e www.mauricioadinolfi.blogspot.com.





A vertente extramuros, que apresenta boa parcela da atual produção artística contemporânea, vem sendo organizada por um cenário tomado pela valorização do texto do artista, pela publicação sistematizada e circulação de idéias sobre o processo criativo e o sistema da arte. As intervenções artísticas contemporâneas avançam as proposições de interação pública iniciadas no Modernismo por meio da participação ampliada dos grupos sociais em eventos cada vez mais efêmeros que tem a paisagem e o convívio cotidiano como seu núcleo irradiador.

Efêmero por constituição, o formato do trabalho artístico extramuros é também pautado, nesse primeiro momento, por um estatuto político, de fundo democratizante, atento a uma suposta acessibilidade pública da qual deveria ser dotada a arte contemporânea interessada em discutir seu sistema com outro tipo de espectadores, encontrados então nos transeuntes urbanos, nas pessoas em circulação pelas ruas da cidade. Estes público e espaço tornam-se os eleitos em relação aquele mais antigo, formado por espectadores educados esteticamente pela organização das paredes brancas das salas de exposição e regras do mercado artístico conhecido.

Como nos alerta Canclini, essa passagem do mundo Moderno para o Contemporâneo implica num complexo jogo de autonomias e distanciamentos que nos apresentam o sentido renovado da expressão *público* para a arte e sociedade atuais. O autor percebe estabelecer-se no mundo Moderno uma divergência entre o suposto público *assíduo e informado* sobre o universo próprio da arte e a configuração de um outro visitante *ocasional* que não compartilha de seus códigos e reage de modo híbrido ao conjunto inovador que lhe apresentam como arte.³ A herança moderna da autonomia do objeto artístico promove a errância das esculturas públicas, os deslocamentos formais e simbólicos dos centros e das centralizações e torna tão amplo quanto disperso o público que passa a ter acesso a Arte.

Originária do Mundo Antigo e constantemente ajustada ao longo do século XX, a vertente da Arte Pública propõe um papel ativo na reordenação das manifesta-



³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. SP: Edusp, 1998, p. 40.







ções contemporâneas extramuros. É a manifestação que antecipa as ponderações necessárias sobre a limitação do termo *Público* que lhe empresta sentido diante do confronto com o espaço urbano atual.

A Arte Pública nos comprova sua presença submetida à questão de um encontro público conquistado apesar do crescente fracionamento do meio urbano ocorrido nas últimas décadas. Funda-se no ínterim particularizado da paisagem e da estrutura dos grupos sociais e guetos que validam sua presença e deve persistir ao encontro com o outro para então consolidar-se como arte. Na forma contemporânea evidencia também uma constituição matizada por uma extensa lista de pontos críticos, revisitados constantemente por seus leitores e interlocutores. Como ação, a Arte Pública depende necessariamente da anuência daquele grupo determinado como seu público e que ao mesmo tempo é também reconhecido como co-signatário das proposições artísticas. Promove uma espécie de transformação do *espectador ocasional* identificado por Canclini em sujeito integrado à manifestação artística, papel superior ao do *assíduo participante informado* que permanece presente no circuito da Arte.

Assim, sua condição pública torna-se índice importante para o contexto mais amplo do trabalho artístico contemporâneo à medida que ativa processos de nego-





ciação, pertença, identidade, questionamento sobre a temporalidade das propostas efêmeras da arte atual. As manifestações de Arte Pública atual ampliam o espectro dos elementos exclusivamente artísticos que antes formulavam a individualidade criativa do artista conduzindo-o para uma vasta gama de valores que são ativados ao largo desse sistema, impulsionando-o para preocupações do campo sócio-cultural. O abraço público promovido pelos projetos dos artistas Mônica Nador e Mauricio Adinolfi nos conduz a um extrato qualitativo dessa expressão artística contemporânea.

Na passagem para um campo ampliado identificamos a presença de outra das dinâmicas próprias dessa vertente: a Arte Pública atual expõe, muito rapidamente, a fragilidade de propostas artísticas oportunistas, histórica e oficialmente impostas ou artificiais à configuração mais recente da idéia de público. Mas, quais são os aspectos da autorização incumbida ao artista e presentes no contexto dos trabalhos da arte pública atual já que se baseiam na identidade e simbologias de determinado grupo? Porque a associação com grupos desfavorecidos sócio-culturalmente podem interessar à Arte Contemporânea? Como distinguir o oportuno do oportunista nesses projetos?

Conjugando com as idéias de Michel Bresson sobre a elasticidade desse campo artístico, conclui-se que a maior parte da Arte Pública de hoje é formulada pelas práticas de ativismo e pelo interesse desses artistas em atuar a partir do código sempre inquisitivo da arte contemporânea; a partir do questionamento das camuflagens sociais e do próprio sistema artístico que, até muito pouco tempo, organizava-se exclusivamente por objetos da cultura erudita, protegidos pelas instituições museológicas e pelo mercado.⁴ A escolha pelo contato direto com comunidades estigmatizadas apresenta uma postura crítica contra o sistema mercadológico e contra a subjetivação excessiva do processo criativo artístico, vista como elemento de desconexão entre arte e vida cotidiana. Essa postura, contudo não se pretende romantizada, não assume radicalismos que inviabilizam a manutenção conceitual e financeira dos projetos. Ocorre que seus artistas atuantes percebem alguma obsolescência nos formatos dos objetos artísticos tornados tradicionais pelo mercado ao que reagem com rejeição, pois preferem a busca de conectividade e pertença, seja de seu trabalho, seja de sua persona. Bresson os identifica como artistas *ansiosos por construir vínculos não entre objetos e o eu privado, mas sim entre pessoas*.⁵

Patricia Phillips atenta para o que entende como apelo instrumental dessa vertente ao invés de desvantagem: a condição marginal da Arte Pública atual é a con-

⁴ Ver em: BRESSON, Michel. *Arte Pública*. Sesc São Paulo, 1998, p.17

⁵ BRESSON, M. *Op. Cit.* 1998, p. 18.





dição que lhe permite atuar como questionadora das culturas locais institucionalizadas. Pautada pelo sentido público, essa forma de arte permite-se aprofundar em elementos híbridos como: a cidade, o espaço, os sistemas e as comunidades, tecer um comentário estético, participativo, colaborativo, que pode ser capaz de promover mudanças de paradigmas a partir de sua passagem.⁶

É dessa qualidade adversa de Arte Pública que vivem os artistas Mônica Nador e Maurício Adinolfi: da necessidade de revisão constante para que se evite o conformismo e a cooptação dos projetos por fórmulas de embelezamento ou turismo oportunista. Conscientes das formulações necessárias entre os elementos da arte e da cultura, suas formas de atuação em Arte Pública experimentam temporalidades, outras centralidades e graus de pertença que estabelecem *vínculos entre pessoas*. Enquanto Mônica Nador se muda para o Jardim Miriam, na periferia de São Paulo, e lá organiza o JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube envolvendo aquela dentre outras comunidades na remodelação das fachadas das casas no projeto *Paredes Pinturas* que perdura por onze anos, Maurício Adinolfi seleciona a paisagem das palafitas do dique da cidade de Santos para promover sua alteração feita igualmente pelo envolvimento dos moradores. Ambos partem da subjetividade da pintura e da investigação de sua condição contemporânea. A hesitação que encontram no seu envolvimento com a Pintura foi o que lhes permitiu chegar às formulações da Arte Extramuros. Podemos dizer que suas pesquisas, como a quase totalidade dos artistas, nascem individualizadas, mas depois, divergindo do contexto geral, tornam-se progressivamente mais que coletivas, são públicas.

A escolha feita por eles também recai sobre certo desconforto típico das posições fronteiriças e marginalizadas da Arte Pública atual. Contudo, como premeditado por Phillips, são fronteiras que permitem um ponto de vista que termina por alimentar o próprio trabalho. As propostas de Nador e Adinolfi são exemplos pontuais bastante representativos para o estudo da Arte Pública atual no Brasil, pois guardam aspectos que ultrapassam a qualidade estética resultante de suas ações ajustando-se aos públicos com uma coerência difícil de ser conseguida. São esses públicos, tão bem identificados pelos artistas aqui citados, os próprios identificadores dos projetos por eles realizados.

Numa das muitas citações promovidas por Douglas Crimp em seu conhecido texto "O fim da Pintura", Goethe nos é apresentado pela lembrança de como *houve*

⁶ PHILLIPS, Patricia. *Public Constructions*. In: LACY, Susanne (Ed), *Mapping the Terrain*. Washington: Bay Press, 1996, p. 61.





*uma época em que, com poucas exceções, as obras de arte geralmente permaneciam no mesmo lugar para o qual foram feitas*⁷. Tais quais as citações dentro do corpo de um texto as ações extramuros de Nador e Adinolfi, pinturas de fachadas residenciais elaboradas em variados lugares do planeta, parecem promover o retorno de algo retirado, ao mesmo tempo em que afirmam valores estéticos e culturais que precisam ser espalhados, construídos sob uma condição múltipla e coletiva para que possam obter seu melhor efeito.

Sylvia Furegatti / janeiro, 2010

Artista Visual, professora doutora do Depto. de Artes Plásticas - IA Unicamp.



Paredes Pintura



Cores no Dique

⁷ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu. Cap. O fim da Pintura*, São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 90.





Cores no Dique e Paredes Pintura

Esses dois projetos sobre os quais fui convidada a falar hoje: Paredes Pintura, do Jamac e Cores no Dique, de Maurício Adinolfi, colocam, para dizer sem rodeios, o dedo numa grande ferida. Uma ferida aberta, exposta cotidianamente a todos aqueles que trabalham no campo da arte: artistas, curadores, críticos de arte, arte educadores... Trata-se do afastamento da arte contemporânea do grande público ou, para dizer de outra forma, a arte contemporânea, embora tenha se insurgido contra muitos dos dogmas modernos, não rompeu com uma relação fundamental, estabelecida no modernismo avançado, de que a arte é algo para especialistas.

Ao tentar trazer para a periferia de São Paulo a experiência da arte, os dois projetos não só empenham-se em tentar levar a fruição da arte para a periferia, mas também a própria produção artística é deslocada para lá, fazendo com que os artistas se deparem com um sem número de problemas de difícil solução. Problemas que muitas vezes não são imediatamente reconhecidos como próprios ao campo de reflexões da arte. Problemas que dificilmente são vistos como estéticos e são mais facilmente identificados como questões políticas.

Essa distinção entre os domínios de cada uma das disciplinas, a estética e política, no caso, questão cara ao modernismo, de raiz kantiana que visa estabelecer os limites e os contornos de cada campo, aponta para a definição daquilo que podemos entender e aceitar como trabalho de arte. Será a produção artística uma exceção a outras práticas sociais? Até que ponto a arte é a exceção? Até que ponto defender esse caráter excepcional da arte, da atividade artística, é útil, é desejável ou mesmo pertinente?





Permitam-me uma pequena digressão. Tenho ouvido com frequência alguns artistas citarem de boca cheia, com se diz, uma frase de Godard, num de seus filmes mais recentes, traduzido para o português como “Nossa Música”. A frase diz o seguinte: “a cultura é a regra, a arte a exceção”. Chama-me a atenção o fato desses artistas entenderem sua prática descolada do domínio da cultura. Entendo cultura aqui como algo em forte conexão com o mundo cotidiano, como o próprio aparecimento de uma sociedade, de uma civilização. Dizemos “a cultura Maia, a cultura guarani etc”. Sabemos que esse domínio da cultura foi colonizado pela lógica da indústria cultural. Aqui também impera os interesses dos grandes capitais: da indústria fonográfica, dos meios de comunicação, as produções massificadas, um uso político oportunista da noção de cultura. “Valorizar a cultura nacional” virou um bordão amplamente utilizado em muitos textos de patrocinadores de exposições de arte (bancos, grandes indústrias) que, utilizando da estratégia da renúncia fiscal, posam de “bons moços” preocupados em incentivar a cultura. O campo da cultura está, sem dúvida, rebaixado. Contudo, ainda me espanta como alguns artistas percebem e até reivindicam que sua prática seja aceita e reconhecida como algo distante da cultura. Como a exceção à cultura, como se houvesse possibilidade da arte ser percebida sem a mediação (desastrosa, mediocre, revoltante, no estado atual em que se encon-





tram as coisas] da cultura. Como se a arte fosse o domínio das questões puramente estéticas em que toda a sujeira da cultura pudesse desaparecer.

Esses dois projetos, no entanto, não recusam o terreno pantanoso e podre da cultura. Tampouco têm a posição oposta, tão ingênua e insustentável quanto a primeira a meu ver, de que a cultura popular é, por si só, um grnade valorque precisa ser preservada, mantida, incentivada. Não há espaço para deslumbramentos. Pelo menos menos dentro da maior favela de palafitas da América Latina, em Santos. Pelo menos não no Jardim Miriam um dos primeiros bairros a entrarem no programa do governo estadual "São Paulo pela vida" que visa reduzir o índice de homicídio em alguns bairros mais violentos da capital.

É justamente contra a noção de que ao caráter ordinário do trabalho comum opõe-se o caráter excepcional do trabalho de arte, que esses dois projetos se dirigem. Esses dois projetos buscam construir uma zona de intersecção entre os dois mundos, não se conformando nem reivindicando a pretensa excepcionalidade da arte. Nesse sentido, qualquer ação, qualquer movimento a ser realizado nessas duas comunidades tem que partir de coisas bastante claras. E aqui eu falo como alguém que já acompanhou muito trabalho na periferia, que já participou de muitas ocupações de terrenos abandonados – e que portanto não cumprem a função social da terra assegurada constitucionalmente – por movimentos sociais organizados, que já esteve na mesma situação de chegar de fora num lugar novo:

- é necessário escutar, acolher e entender as preocupações da população local
- é necessário entender os valores que estão em jogo
- é necessário criar regras de participação naquilo que você vem propor: qual o critério para que a sua casa tenha as paredes pintadas? Trata-se de um critério de necessidade? De disponibilidade? De localização?
- é necessário lidar com a falta de estrutura geral, em que mesmo as pequenas coisas não estão garantidas.
- é necessário negociar com os poderes locais já estabelecidos que vão desde o tráfico de drogas, até a polícia e os diligentes locais.

E a lista segue. Como se vê, não são problemas estéticos.

Gostaria de tentar discutir com mais vagar qual é o estatuto da pintura, tal como nós do mundo da arte entendemos a pintura, nesses dois projetos. Mas é algo que não teremos tempo de fazer aqui. Precisaríamos, talvez, voltar aos penetráveis de Oiticica para tentar situar as fachadas do dique. Mas eu tenho a impressão de que





não estamos falando numa linha de continuidade entre essas duas coisas. Da época em que Oiticica estava produzindo ao tempo presente, nesse intervalo de algumas décadas, muitas coisas mudaram e o horizonte da utopia, a possibilidade da arte com algo realmente libertário foi reduzida drasticamente.

O projeto Parede Pinturas tem uma relação com a pintura bastante diferente da estabelecida pelo Cores no Dique. Há uma produção iconográfica, na esteira do grafite urbano, da serigrafia, da estamperia. São coisas distintas e que valem à pena serem analisadas. Seria preciso também confrontar essas duas práticas, sem contemporizar, com projetos como o do arquiteto Rui Ohtake em grande favelas como Heliópolis. Trata-se da mesma coisa? Onde poderíamos localizar a diferença?

De qualquer forma, arrisco-me a dizer que esses dois projetos pouco tem a ver com a noção de pintura que carregamos, que aprendemos na escola. Talvez porque nossa noção de pintura seja restrita demais para abarcar essas duas experiências. Talvez porque a nossa noção de pintura seja complexa demais para ser absorvida sem mediações nesses locais em que os projetos se instalam. Mas talvez porque, e eu me inclino a achar que é disso que se trata, que a pintura cumpre papel quase secundário nesses dois projetos. Mas e não é aí, onde residiria a qualidade artística deles?

Termino essa breve colocação com um trecho de uma entrevista de Rancière que pode nos dar uma pista nesse sentido, pista que sem dúvida merece ser seguida com mais cuidado, com mais mediações do que serei capaz de fazer agora.

“A arte”, diz Rancière, “antecipa o fim - a supressão das oposições - que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo”. Ou seja, o trabalho como atividade social necessária, não permite muitas vezes que o trabalhador se identifique com aquilo que produz. Em termos marxistas é essa oposição que caracteriza o conceito geral de alienação presente em todas as sociedades capitalistas. A divisão social do trabalho, sua compartimentação, não permite aos envolvidos que se estabeleça entre ele e o produto final uma relação identitária. E Rancière prossegue “mas [a arte] o faz na medida em que é produção, identidade de um processo de efetuação material de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade (...) produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade”.

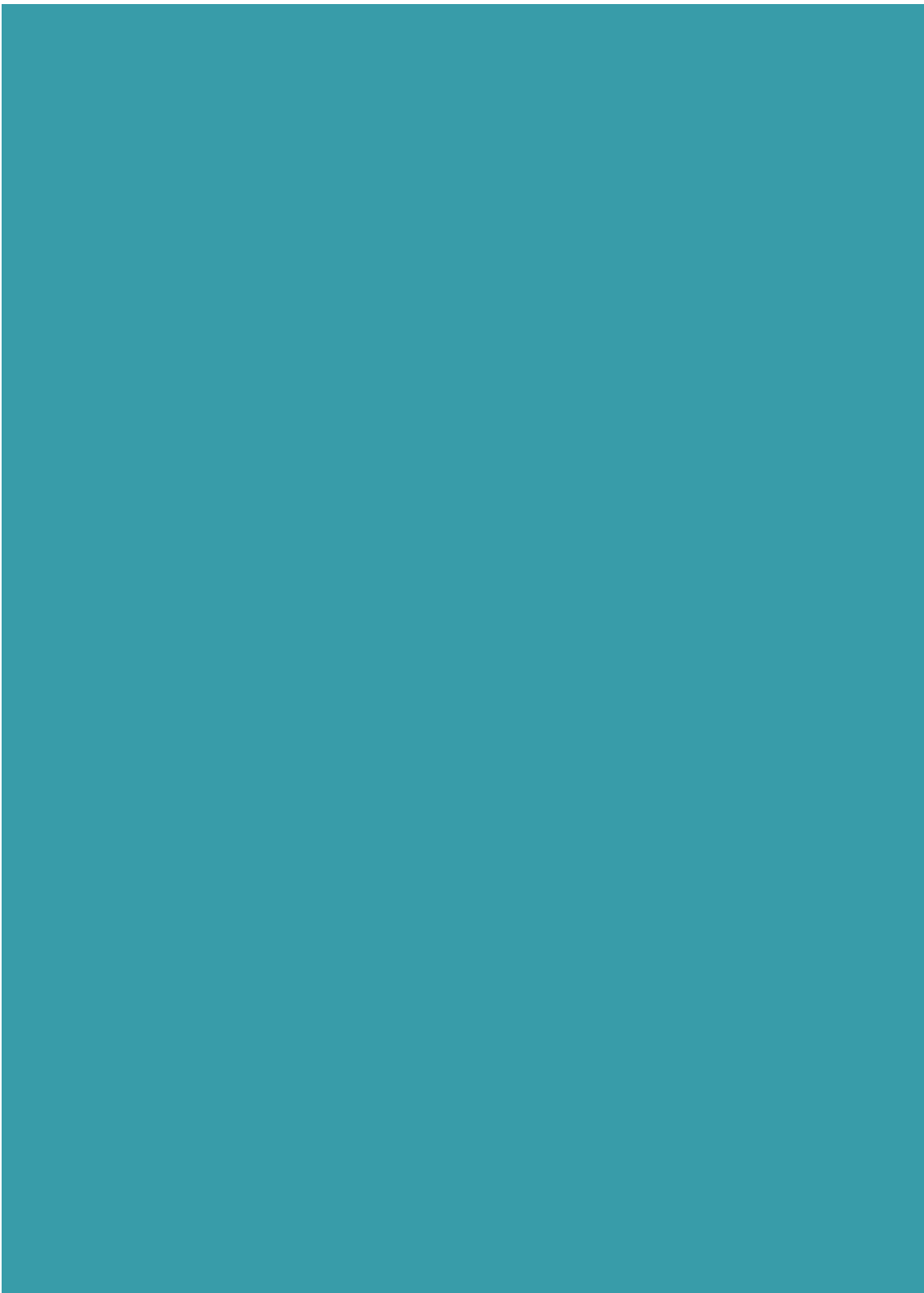




Assim, a pintura aqui é um meio de produzir. De resgatar a possibilidade de, num só ato, fabricar e dar a ver. Retira os sujeitos nelas envolvidos da condição de alienação e os estabelece novamente como sujeitos. O benefício, se é que podemos chamar dessa forma, não pode ser medido apenas em termos de eficiência política, social ou econômica. Tampouco estamos dizendo que o embelezamento das favelas produz um ambiente mais “agradável”, mais colorido naquele cotidiano duro, poluído e pobre. O núcleo consistente desses dois projetos reside justamente nesse processo por meio do qual os agentes tornam-se conscientes e responsáveis por suas próprias representações.

Thais Rivitti 2009/2010







Cultura

Secretaria de
Cidadania Cultural



Ministério
da Cultura

