

VANGUARDAS, NEOVANGUARDAS, GEOVANGUARDAS: OS DESAFIOS DA HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DAS NOVAS PRÁTICAS DE ARTE NA ESFERA PÚBLICA

Luiz Sérgio de Oliveira

Professor Associado
Departamento de Arte
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Instituto de Arte e Comunicação Social
Universidade Federal Fluminense - UFF
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo:

As novas práticas artísticas na esfera pública têm esgarçado e desafiado os limites da história da arte, obrigando os historiadores a se debruçarem sobre as implicações dessas práticas para os estudos da disciplina. Além disso, essas práticas têm induzido esses profissionais a uma revisão da história das vanguardas e de suas utopias, apontando para a necessidade de se construir bases mais adequadas para essas abordagens críticas. No presente trabalho, apresentamos e defendemos o argumento de que as práticas artísticas das *geovanguardas* dos anos 1990 ajudam a reconciliar as visões de Peter Bürger e Hal Foster acerca das (neo)vanguardas do século XX. arte, esfera pública, novos desafios, geovanguardas, história da arte

Abstract:

The new artistic practices in the public sphere have been widening and challenging art history's boundaries, forcing historians to deal with the implications of these practices in the studies of the discipline. Furthermore, these practices have been inducing a revision of the history of the avant-gardes and their utopia by these professionals, pointing the need for the building of more convenient basis to these critical approaches. In this study, we present and defend the point that the geo-avant-garde artistic practices in the '90s have helped to reconcile Peter Bürger's and Hal Foster's visions on (neo) avant-gardes in the 20th century.
art, public sphere, new challenges, geo-avant-garde, art history

VANGUARDAS, NEOVANGUARDAS, GEOVANGUARDAS: OS DESAFIOS DA HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DAS NOVAS PRÁTICAS DE ARTE NA ESFERA PÚBLICA

Existe uma sociedade de pessoas maltratadas que precisa ser assistida em vez de negligenciada. E eu acredito que posso ser um agente que contribua para este processo de mudança. Houve um tempo em que as pessoas, por ameaça ou medo das conseqüências políticas, permaneciam em silêncio. Agora elas podem falar sem medo. Elas podem falar em favor de vítimas potenciais, assim como aos perpetradores da violência. O silêncio acabou. Elas encontraram o meio de falar tanto aos vencedores quanto às vítimas.

--- Krzysztof Wodiczko (2003)¹

Uma tendência em direção a práticas participatórias e colaborativas é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea. Ao redor do mundo, têm surgido numerosos grupos de artistas que estipulam uma autoria coletiva, quando não anônima, para suas atividades artísticas. O que discutimos aqui são eventos, projetos, intervenções políticas, análises sociais ou instituições educacionais independentes que são iniciados, em muitos casos, por artistas individuais, mas que somente podem ser efetivamente realizados com o envolvimento de muitos. [...] Em resumo, estamos tratando de inúmeras tentativas de questionar e transformar as condições fundamentais de como a arte moderna funciona – ou seja, a radical separação dos artistas e seu público.

--- Boris Groys (2008)²

1

Nas reflexões que a produção de arte na esfera pública tem propiciado na última década ou um pouco mais, muitos autores têm se debruçado sobre a robustez e o vigor com que cada uma das partes do binômio se apresenta no termo “arte pública”. Para o norte-americano Tom Finkelpearl, “a história da arte pública é muito freqüentemente contada com ênfase na palavra ‘arte’ e pouca consideração para o contexto público”³. Para outros, os termos – arte e público – são absolutamente incompatíveis:

a própria noção de “arte pública” é, de alguma maneira, uma contradição em termos. Nela, nós aproximamos duas palavras cujos significados são, até certo ponto, antitéticas. Nós reconhecemos “arte” [no século XX] como uma investigação individual do escultor ou pintor, o epítome da auto-afirmação. A isso juntamos “público”, uma referência ao coletivo, à ordem social, à auto-negação⁴.

No entanto, para outros aceitar essa dicotomia que apresenta “as noções individualistas do artista como um ‘eu’ autônomo, e da arte como uma expressão baseada neste ser estritamente privado”⁵ é desconhecer toda a contribuição daqueles envolvidos com um processo alternativo de produção de arte e do seu discurso ao longo do século XX. É desconhecer a contribuição das vanguardas históricas do começo do século e das neovanguardas da metade do mesmo século, a contribuição daqueles que não aceitaram a práxis artística isolada da práxis vital.

Por outro lado, também não podemos desconhecer que o *mainstream* da produção de arte do século XX, identificada como arte moderna, fundou-se em idéias que, se apropriando e transmutando os pensamentos do filósofo alemão Immanuel Kant, apontaram para a fruição de um idéia de belo que se apresentava em ambientes de isolamento, inserido em universos próprios, excludentes, distantes de qualquer contaminação com o pó social do cotidiano mundano. Os museus de arte – brasileiros, norte-americanos, argentinos, japoneses, franceses, belgas, holandeses, *et cetera* -, modernos, tradicionais ou contemporâneos, transformaram-se em espaços de excelência para essa circulação circunscrita das obras de arte.

Mas se os espaços institucionais da arte pareciam inadequados para as pretensões dos artistas mais irrequietos, desde o final da década de 1960 têm-se buscado novos canais de circulação das obras, processo que sofreu certo refluxo na conservadora década de 1980.

Inicialmente uma aproximação com a natureza apresentou-se como uma possibilidade, mas logo a concentração das populações nos centros urbanos se contrapôs a essa solução, revelando aquela perspectiva em direção à natureza – distante - como algo desalentador. Não fazia sentido, para além da crítica institucional, uma produção de arte que se instaurasse em distâncias inacessíveis, uma produção que acabaria por retornar ao universo restrito da arte através das revistas especializadas e livros de história da arte. Era necessária uma intervenção mais contundente na malha social, era preciso intervir nessas redes dos fluxos sociais que compõem o cotidiano das grandes cidades, de maneira a tentar ludibriar o poder das ações recuperadoras e

neutralizadoras das instituições de arte. Já nas décadas de 1960 e 1970, artistas como Adrian Piper e Vito Acconci (nos Estados Unidos), o grupo Fluxus (na Europa e Estados Unidos) e Artur Bário, Cildo Meirelles, Helio Oiticica (no Brasil), entre muitos outros identificados como artistas de vanguarda (ou neovanguarda), tentaram romper os limites da arte, fazendo com a produção de arte transbordasse para os ilimites da sociedade, para a arena ampliada da cultura do cotidiano, em um embate direto com os habitantes das grandes cidades contemporâneas.

Diante do dinamismo próprio dos contextos políticos e culturais da esfera pública, é necessário que essas práticas de arte sejam realmente públicas, que patrocinem uma contaminação crescente com questões políticas do cotidiano, enredando-se com a cultura que se escreve com “c” minúsculo no fazer da vida diária. Um processo de cultura que se (i)materializa fora dos gabinetes, dos museus, das salas de concerto e dos grandes teatros de ópera. Um processo de cultura que não precisa ser criado em ateliês, que está em processo permanente de (re)construção para sempre inconcluso, para sempre inacabável, e em permanente processo de transformações; algo que nos exige a desconstrução de assunções arraigadas em nossas percepções da estética e da história da arte.

2

Os historiadores da arte têm se dedicado a investigar com interesse as práticas desses artistas mais avançados (ou irrequietos), se debruçando sobre as implicações e consequências dessas práticas, escrevendo e reescrevendo a história das vanguardas e de suas utopias, construindo novas abordagens e leituras críticas. Em um cenário da arte pontuado pela ação das vanguardas e das neovanguardas – em um alongamento de aproximadamente 50 anos entre as décadas de 1910 e 1960 -, cogitamos que as *geovanguardas* dos anos 1990 reconciliam as visões de Peter Bürger e Hal Foster acerca das vanguardas do século XX.

É nosso entendimento de que as práticas das *geovanguardas* são aquelas identificadas como as práticas de arte no domínio público que têm como características principais e norteadoras a articulação e o enraizamento com os contextos locais e suas comunidades, e que têm se apresentado como uma das propostas mais insinuantes de produção de arte na contemporaneidade. De acordo com as práticas das *geovanguardas*, o desenvolvimento do projeto / obra de arte deve incluir as comunidades banhadas pelo projeto / obra de forma consistente, e desse encontro deve ser extraído o “motor primeiro” (no sentido aristotélico) gerador do processo de arte, o que irá incidir e transparecer tanto no desenvolvimento do processo quanto na produção final, quer seja ela objetual ou simplesmente processual.

Na compreensão do crítico alemão Peter Bürger, as vanguardas históricas orientaram-se visando contestar o estatuto da autonomia da arte na sociedade burguesa, preconizando sua reinserção nas práticas do cotidiano. Para ele, no entanto, as vanguardas empreenderam uma jornada inglória contra esse descolamento da arte em direção à realidade do cotidiano, epitomada nas tendências do esteticismo e da *l'art pour l'art*, entendendo que “a vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital, [mas que isto] não aconteceu e porventura não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma de falsa superação da arte autônoma”⁶.

Embora o estudo de Peter Bürger – *Teoria da Vanguarda* – ainda permaneça como capital para um melhor entendimento das práticas e expectativas das vanguardas da primeira metade do século XX, a partir de sua formulação acerca da identificação dos questões que as vanguardas estariam efetivamente enfrentando, ou seja, a autonomia e descolamento da arte do mundo vivido e vivenciado, o próprio autor reconhece que “devemos interrogar-nos sobre se é realmente desejável uma superação do *status* de autonomia da arte, e se a distância da arte em relação à práxis vital não constitui afinal a garantia de uma liberdade de movimentos”, parecendo ecoar as preocupações apontadas no campo da filosofia por Theodor Adorno e no campo da teoria da arte por Clement Greenberg⁷.

Para Bürger, portanto, essa superação talvez não fosse mesmo o mais apropriado para a arte diante da conjuntura capitalista do século XX. De qualquer maneira, segundo o crítico alemão, isso é algo que não se deu com as vanguardas históricas nem se daria em suas reedições com as neovanguardas, “ um agrupamento vago de artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950 e 1960 que reprisaram os mesmos mecanismos de vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como colagens e *assemblage*, o *ready-made* e a grade, a pintura monocromática e a escultura construída”⁸.

No entanto, o crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster, embora reconhecendo a relevância do texto de Peter Bürger para as discussões em torno das vanguardas, afirma que seus pontos cegos já estariam suficientemente mapeados, e que “a principal premissa [da teoria de Bürger] – de que *uma* [única] teoria poderia compreender a vanguarda, e de que todas suas atividades poderiam ser reduzidas ao projeto de destruir a falsa autonomia da arte burguesa – é problemática”⁹.

As neovanguardas, de acordo com Foster, tentaram “reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas às práticas sociais”¹⁰, promovendo um retorno (nos anos 1950 e 1960) a práticas preconizadas cinquenta anos antes pelos dadaístas, tendo os *ready-mades* de Marcel Duchamp como emblema, e os construtivistas russos (Tatlin e Rodchenko) como exemplo:

embora diferentes política e esteticamente, ambas as práticas contestam os princípios burgueses da arte autônoma e do artista expressivo, o primeiro através do acolhimento dos objetos cotidianos e uma postura de indiferença, e o segundo através do uso de materiais industriais e da transformação da função do artista¹¹.

Se não é possível embaçar o fato de que as neovanguardas dos anos 1950 e 1960 conseguiram aprofundar algumas formulações das vanguardas históricas, não se pode negar, entretanto, que essas mesmas formulações aprofundadas em práticas artísticas e discursivas se mantiveram ainda circunscritas às áreas restritas do campo da arte, não sucedendo seu transbordamento para o território das vivências sociais, conforme perseguido

pelas vanguardas históricas. Além disso, devemos entender que essas proposições um tanto românticas, demarcadas no plano etéreo das utopias, tendem a ser prontamente regurgitadas por aqueles que parecem manter-se à espreita para rechaçar qualquer movimento que tente livrar a arte de suas vinculações elitistas, que tente incutir-lhe ares mais democratizantes. Para nós, a circulação ampliada da arte parece ser reconfortante para o próprio produtor de arte, como que a afirmar que a solidão do artista chegou a um termo, de que ele não mais se encontra sozinho no mundo, que finalmente sua inclusão social foi consolidada.

De qualquer maneira e independentemente das reações previsíveis, é perceptível que, a partir dos anos 1990, a arte vem se articulando cada vez mais estreitamente com o universo político-cotidiano de um mundo menos ideologizado pós-queda do muro de Berlim, como se o fim da bipolaridade que dividia o mundo nos anos da guerra fria tivesse liberado a arte para olhar de novo para esse mundo, sem correr o risco de ser reduzida pela crítica conservadora a instrumento da máquina e dos interesses do Estado. No mundo ocidental entre 1945 e 1989, o mito de liberdade do artista e da autonomia da arte foram efetivamente explorados pelas ideologias liberais em oposição a produção do universo soviético, onde a arte era mantida sob estreita orientação do Estado, controlada pelos mecanismos burocráticos estatais. No ocidente, as práticas artísticas mantiveram-se associadas aos caros conceitos de liberdade e democracia, fundadas por um lado na auto-expressividade do artista-criador, e por outro, nas normas e questões próprias e exclusivas do meio artístico, absolutamente desvinculadas do mundo.

No entanto, nesse mundo pós-queda do muro de Berlim, cada vez mais artistas, em especial aqueles que articulam suas obras na esfera pública, têm procurado comprometer suas obras e projetos com contextos específicos. Dessa maneira, ao articularem suas obras e projetos dentro um processo de contextualização, esses artistas estão se afastando necessariamente de qualquer perspectiva preconizadora de uma pretensa autonomia da arte, uma vez que qualquer noção de autonomia se esvanece diante de um processo de contextualização. Esses artistas, não tendo mais que enfrentar a bipolaridade

do mundo, têm articulado suas obras e projetos em colaboração com as comunidades, em processos que tendem a dissipar igualmente os conceitos de autoria, autenticidade e originalidade, tão presentes na arte modernista, e que transforma essas comunidades, a um só tempo, em co-autoras e público privilegiado de práticas autofágicas de arte, enfatizando o processo do fazer artístico em vez de serem orientadas para o objeto, que se afirmam como verbo e não nome, conforme apontado por Miwon Kwon, e que obrigam os historiadores da arte a empreenderem uma revisão metodológica da disciplina.

Essas práticas das (por nós) chamadas *geovanguardas*, consistentemente aferradas nos respectivos contextos e em evidência nas produções mais ambiciosas de arte na esfera pública a partir dos anos 1990, se articulam em colaboração com as comunidades, parecendo reconciliar as perspectivas das vanguardas históricas de reconexão da arte com a “práxis vital”, conforme apontado por Peter Bürger, com as perspectivas críticas acerca dos mecanismos de produção, circulação e decodificação da arte apontadas pelas neovanguardas, de acordo com Hal Foster.

3

Arte pública é como outra arte qualquer, mas ela é potencialmente enriquecida e aperfeiçoada por uma multiplicidade de questões filosóficas, políticas e urbanas. Ela não precisa procurar algum denominador comum ou expressar uma utilidade comum para ser pública, mas ela pode prover uma linguagem visual que expresse e explore as condições temporais e dinâmicas do coletivo.

-- Patricia C. Phillips¹²

No passado recente, o artista contemporâneo ocidental tem revelado o desejo de encontrar um papel mais relevante e conectado na sociedade, parecendo ter subjogado o medo do outro, o medo de se ver no espelho do outro, de dialogar com sua alteridade, reflexo de si mesmo; uma relação de amor, do amor antes da invenção do espelho, como lembram Maurício Dias e Walter Riedweg¹³. O artista parece finalmente ter entendido não ser possível prosseguir a peleja eterna contra os valores genéricos da sociedade burguesa,

herança de tempos mais românticos, tendo que aprender a empreender uma outra luta, cujo foco mais fino e acurado aponta para uma mudança radical na compreensão de seu papel e responsabilidade nas sociedades contemporâneas. Nesse processo, nas palavras de Maurício Dias, o artista tem se interessado por “coisas que os críticos modernistas podem ter classificado como corriqueiras, como não-artísticas, como não-universais, mas que são de fato as questões universais de nosso tempo. Dessa maneira, o acesso é garantido a pessoas que não sabem nada de arte, que não conhecem todos os ismos”¹⁴.

O artista decide abandonar o confinamento cultural a que havia se submetido, desvencilhando-se das ruínas do museu que deixava o mundo do lado de fora, e renovando seu interesse em investigar justamente esse lado de fora, onde o mundo é mundo, contaminado pelo pó social, onde o artista tem procurado agir, assumindo seus riscos, sem medo do outro, assumindo que é parte desse mundo.

Mas não basta ocupar os espaços urbanos, transferir para a esfera pública interesses e preocupações particulares, em uma tentativa simplesmente simulada de expressar compromissos sociais através da facilitação do acesso a obras de “inegável valor”. Essas ações, embora sugiram a intenção tida como democrática de propiciar o acesso generalizado à “boa arte”, mal escondem uma atitude autoritária que aponta para a privatização do espaço público, através da ampliação dos limites das instituições de arte para além de seus próprios muros; é o que manifestou Krzysztof Wodiczko:

Tentar ‘enriquecer’ esta galeria de arte dinâmica e poderosa (o domínio público da cidade) com encomendas e coleções de ‘arte artística’ - tudo em nome do público – é decorar a cidade como uma pseudocriatividade irrelevante para a experiência e o espaço urbanos. [...] Tal embelezamento significa tornar feio; tal humanização provoca alienação; e a nobre idéia de acesso público provavelmente será recebida com um excesso privado.¹⁵

Mas se acreditamos na força da produção de arte na esfera pública como forma para romper os vícios e cismas da arte nos tempos modernos, certamente uma série de questões se impõem, a começar pelo próprio entendimento do que seja arte pública. Afinal, a simples instalação de uma

obra na rua, praça, ou área similar, determina sua condição de arte pública? A instalação de uma obra no espaço público basta para lhe dar essa dimensão?

Certamente a situação da obra, instalada no espaço público, não é condição suficiente para transformá-la em arte pública. Se concordamos que essa situação não garante a condição de "arte pública", permanece a questão sobre o que determina então essa condição. É interessante considerarmos que a arte pública merece ser assim chamada "porque é a manifestação de atividades e estratégias de arte que assumem a idéia de público como a gênese e o objeto para análise. Ela é pública pelos tipos de questões que escolhe discutir, não em função de sua acessibilidade ou do volume de seus espectadores"¹⁶, lembrando ainda que essa facilitação do acesso público é, na maioria das ocasiões, de caráter meramente físico e não conceitual, reproduzindo a mesma dificuldade de comunicação presente entre, digamos, a produção modernista e o público não iniciado que se arrisca nas visitas aos museus de arte¹⁷.

Dessa maneira, podemos entender que a arte na esfera pública está alicerçada no conjunto de questões que formula, e sobre as quais os artistas resolvem se concentrar, e não exatamente na amplitude da audiência, nem na qualidade da recepção que lhe dá o público ou nas características do espaço onde está instalada. A partir dessa formulação, outra dificuldade se impõe: como definir questões que sejam de interesse público, considerando a diversidade e heterogeneidade dessa "audiência ampliada com formações e realidades tão diversas e [que freqüentemente apresenta] imaginações verbais e visuais tão diferentes."¹⁸ De fato, é extremamente difícil, senão impossível, articularmos um elenco de questões e interesses que estimulem parcelas significativas da sociedade, até porque o "encontro com a arte pública é, em última instância, uma experiência privada [...] e tem origem na vida privada de todos os cidadãos."¹⁹ Talvez a transitoriedade, a impermanência nas manifestações de arte pública seja uma estratégia sedutora de maneira a dilatar o número de questões e assim provocar o interesse de um público amplificado. É importante avançar em direção à incorporação dos elementos vivos das paisagens urbanas, é preciso que elementos dessa geografia cultural e humana inundem o processo de criação da obra de arte, até então impermeável a um diálogo

mais efetivo com as comunidades. É necessário provocarmos um processo de efetiva interação, participação e colaboração com as comunidades.

Se, por um lado, acreditamos na necessidade da arte na esfera pública interagir com a comunidade através de questões que, de uma maneira ou de outra, lhe sejam afetas, por outro lado Rosalyn Deutsche nos alerta para o uso abusivo da terminologia – “comunidade” – que “permeia as discussões sobre arte pública e que dotam o novo tipo [de arte] com uma aura de responsabilidade social.”²⁰ Além disso, conforme apontado por Christian Kravagna, a própria relação com a comunidade precisa encontrar seus próprios termos e abrangência, procurando definir-se no plano da interatividade, participação ou da prática coletiva²¹.

Independentemente das precauções que devem permear tanto as práticas de arte na esfera pública quanto no discurso crítico produzido a partir dessas experiências, é fato que "alguns fatores são recorrentes em todos os tipos de arte pública: a natureza do patrono e os termos da encomenda, o local e a resposta do público"²². No caso específico dos projetos de arte na esfera pública orientados para uma articulação direta e estreita com as comunidades (*community-based public art*), em geral caracterizados pela desmaterialização da arte pública²³, de imediato uma questão se impõe: o que está sendo analisado: processo ou produto? O projeto se encerra no próprio processo, ou resulta em algum produto que se queira relevante? Além disso, é fundamental aferir se as metas do projeto foram atingidas, avaliar a dimensão, consequências e reverberações dessas experiências de arte junto à comunidade receptora / participadora para além dos limites temporais do projeto, *et cetera*.

Enfim, uma miríade de questionamentos e reflexões se apresentam a partir dessas novas práticas de arte na esfera pública a desafiar o historiador da arte e suas metodologias de análise do fenômeno artístico, obrigando-o a rever seu instrumental teórico, uma vez que uma série de assunções teóricas consolidadas nas práticas de análise histórico-artística, em geral centradas no

objeto de arte, seguramente perdem sua *raison d'être* diante dessas novas práticas que, dentre outras características, se apresentam muito frequentemente desmaterializadas.

Procurando sintetizar nossas reflexões, entendemos que as novas produções de arte na esfera pública, caracterizadas por práticas de articulação e estreita colaboração comunitárias, "inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea", conforme salientado por Boris Groys, parecem revigorar o fenômeno artístico na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que empurram as metodologias de análise da história da arte para uma nova encruzilhada, de onde por certo - ela também - sairá revigorada. Nesse cenário de transformações e reinvenções, há muito os mecanismos tradicionais do sistema de arte foram desacreditados pelos artistas mais inquietos, entendidos como inadequados para a promoção de uma melhor integração dos artistas com uma audiência ampliada, ou pelo menos com uma audiência renovada dentro de uma perspectiva efetivamente democrática. Diante desses fatos, novos instrumentos e estratégias têm sido testados, investigados e experimentados no sentido de buscar dotar a produção de maior ressonância social e política, processo que ao se instaurar nas últimas décadas passou igualmente a desafiar as metodologias de análise próprias da história da arte.

Notas

- ¹ Trecho da entrevista concedida por Krzysztof Wodiczko a Patricia C. Phillips em maio e julho de 2003. *Art Journal*, v. 62, n. 4, p. 32-47, inverno de 2003.
- ² GROYS, Boris. "A Genealogy of Participatory Art". In: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Nova York: Thames & Hudson, 2008, p. 19.
- ³ FINKELPEARL, Tom. "The City as Site". In: _____, ed. *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. p. 5.
- ⁴ Jerry Allen, citado por DEUTSCHE, Rosalyn. "Agoraphobia". In: _____. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. p.280.
- ⁵ *Ibidem*, p. 280-281.
- ⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda..* Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974], p. 96.
- ⁷ Referimo-nos à *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno, e *Vanguarda e Kitsch* de Clement Greenberg, entre outros escritos.
- ⁸ FOSTER, Hal. "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?". In: _____. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, p. 1.
- ⁹ *Ibidem*, p. 8.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 5.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 4.

-
- ¹² PHILLIPS, Patricia C. "Temporality and Public Art". In: SENIE, Harriet F., e WEBSTER, Sally (eds.). *Critical Issues in Public Art*. Washington / Londres: Smithsonian Institution Press, 1998. p.297.
- ¹³ FERREIRA, Glória. "Encounters with the Other: an Interview with Mauricio Dias e Walter Riedweg". *Parachute*, n.111, p. 73-111, junho / julho / agosto 2003.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.86.
- ¹⁵ WODICZKO, Krzysztof. "Strategies of public address: which media, which publics?". In: FOSTER, Hal (ed.). *Discussions in Contemporary Culture*: number 1. Seattle: Bay Press, 1987. p. 41.
- ¹⁶ PHILLIPS, *op. cit.*, p.298.
- ¹⁷ Lucy Lippard chama de "arte pára-queda" as obras de arte que são transferidas do espaço das galerias e dos museus para os espaços públicos, simplesmente ampliando o espaço tradicional das instituições de arte, e apenas facilitando fisicamente o acesso físico às obras, conforme Lucy Lippard, "Looking around". In: LACY, *op. cit.*, p. 114-130.
- ¹⁸ PHILLIPS, *op. cit.*, p. 303.
- ¹⁹ *Ibidem*, p.304.
- ²⁰ *Idem*, p.165.
- ²¹ Cf. KRAVAGNA, Christian. "Working on the Community: Models of Participation Practice. Disponível em: <http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.pdf>. Acesso em: 23 abril 2008.
- ²² SENIE, Harriet F.. "Responsible Criticism: Evaluating Public Art". *Sculpture Magazine*, Washington, D.C., v. 22, n. 10, dezembro de 2003, p. 45.
- ²³ Cf. HEARTNEY, Eleonor. The Dematerialization of Public Art". In: _____. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. Cambridge, Ingl.: Cambridge University Press, 1997, p. 206-218.

Currículo resumido do autor:

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Mestre em Arte pela New York University, EUA (1991) e Doutor em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ (2006). É Professor Associado do Departamento de Arte do IACS-UFF e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF desde março de 2008.