

Palavra, imagem, intervenção

Celso Azevedo Lembi de Carvalho

Uma cidade iluminada

A cidade de Nova Iorque na década de 1980 parece ter sido realmente um dos grandes sítios de encontros e experiências poéticas envolvendo o espaço urbano. Não por acaso foi nesse período que se consolidou o trabalho de projeção urbana de Krzysztof Wodiczko. Nascido em 1943, nos guetos de Varsóvia (Polônia), Wodiczko cresceu no país durante a ocupação da União Soviética, migrando para o Canadá, em 1977, e, posteriormente, em 1983, para os Estados Unidos. Graduado na Academia de Belas Artes em Varsóvia e pós-graduado em design industrial, sempre desenvolveu um interesse por propostas híbridas envolvendo design, comunicação, tecnologia e espaço público. Intervenções artísticas em grande escala se tornaram uma de suas principais marcas. Artista nômade e imigrante, Wodiczko trouxe para o seu trabalho a sua experiência pessoal, uma preciosa sensibilidade social e questionamentos políticos diversos. Comunidades marginalizadas, moradores precarizados e distantes da cidade, pessoas sem-teto, veteranos de guerra, imigrantes, aqueles que não têm representatividade e indivíduos marginalizados, aos quais se pretende dar voz, integram alguns dos eixos temáticos e assuntos que seus trabalhos evocam.

Com intervenções artísticas em espaços urbanos, linguagem híbrida e diversa, Wodiczko é um dos pioneiros nas projeções de *slides* e vídeos em grande formato, realizados em fachadas de monumentos e edifícios. Trata-se de ações contundentes, efêmeras, geralmente *site specifics*, operando discursos políticos potentes, imagens impactantes, sempre

no campo borrado entre a arte e a política. Wodiczko é considerado pela crítica internacional como um dos mais aclamados artistas poloneses. Desde a década de 1980, suas mais de noventa projeções públicas já foram realizadas em países como Austrália, Áustria, Bélgica, Canadá, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Irlanda do Norte, Israel, Itália, Japão, México, Polônia, Espanha e Suíça, além dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, vem realizando projetos nômades e outros dispositivos alternativos, que se configuram como equipamentos culturais com e para moradores de rua, imigrantes, jovens alienados, veteranos de guerra e outros, usando a expressão no espaço público como elemento de diálogo e mediação.

Em novembro de 1984, três dias antes da eleição presidencial entre Ronald Reagan e Walter Mondale, o candidato republicano Reagan surgiu em uma grande aparição no horizonte da cidade de Nova Iorque. Ou melhor, sua mão surgiu, recortada de uma imagem onde Reagan aparece fazendo o juramento de fidelidade e projetada nas longas linhas da fachada noroeste do edifício da AT&T, na rua Thomas, próximo à Broadway. Essa obra, uma espécie de espetáculo realizado por Wodiczko, teve apoio institucional da The Kitchen, um espaço destinado à exposição de performances e outras intervenções, e fazia parte do esforço de expansão e presença da instituição no cenário artístico nova-iorquino. O *status* e a atuação da The Kitchen contribuíram e tiveram grande importância para que a arte e os artistas pudessem se expressar na cidade de maneira a não serem silenciados por questões burocráticas ou decisões políticas, papel de fundamental necessidade para a realização de Wodiczko, particularmente, devido às características vulneráveis de execução de seu trabalho, tanto nas questões físicas e locais quanto políticas.

Wodiczko, em sua prática, antropomorfiza edifícios com imagens projetadas, no presente caso usando o edifício da telefônica AT&T para projeção. Dimensionando e posicionando a imagem da mão de Reagan, o arranha-céu se transformou numa espécie de forma arquitetônica próxima à humana, revelando, nesse cruzamento, histórias e relações que se constituem como narrativas em diálogo. Aquele gigante e imponente edifício na paisagem de Manhattan expressava todo o poder da empresa

AT&T e seu forte caráter monopolista e corporativo. Embora a conexão não fosse assim tão explícita, os espectadores levantaram questões sobre as relações entre empresas e governos. Tudo começou com uma carta de Wodiczko para o curador Howard Halle, da galeria The Kitchen, buscando conseguir apoio para as projeções em fachadas de alguns edifícios em Manhattan. As projeções foram planejadas para durar três horas ao longo de algumas noites. A galeria forneceu técnicos, projetores de alta potência, atendimento para as necessidades elétricas, além de cuidar da parte burocrática na obtenção das permissões e da divulgação dos eventos. Halle diz que, depois de todo o trabalho envolvido, ficou pessoalmente desapontado na época com o fato de a imagem resultante ter ficado um tanto escura, pois ela buscava iluminar e destacar a influência da política nos negócios e vice-versa. Contudo, a projeção resultante foi limitada pelas capacidades tecnológicas de seu tempo, não alcançando a iluminação desejada pelo curador, o que não diminuiu a relevância para a parceria e para as realizações de Wodiczko com o apoio fundamental da The Kitchen como facilitadora, possibilitando a validação dos trabalhos no espaço urbano.

Em Nova Iorque, ainda em 1984, Wodiczko realizou outra emblemática projeção, relacionada a um de seus temas favoritos, o *homeless*, a falta de moradias e as pessoas em situação de rua, um problema crônico na cidade, bem como em várias partes do mundo. Nessa projeção ele usou duas imagens, uma com uma corrente com cadeado circundando a fachada de um prédio; e outra com uma trava fechada com cadeado. Esse edifício se localizava perto de sua casa e recentemente abrigara o New Museum. O resto do prédio passava por reformas para que os demais andares e os seus apartamentos fossem vendidos por um elevado preço a novos interessados. O edifício ficou vazio ao longo desse processo de reocupação do espaço. Wodiczko então relatou:

Era inverno e eu estava morando muito perto do abrigo principal para homens em situação de rua e bem perto de um abrigo para mulheres. Eu vi muitas pessoas morando nas ruas, tentando sobreviver ao frio intenso queimando pneus. Portanto, foi chocante para mim ver um dos maiores edifícios de todo o bairro vazio.

Era bem evidente que o prédio que abriga o New Museum estava completamente às escuras. As pessoas que falavam comigo no momento da projeção não tinham dúvidas sobre o significado disso. Fiquei sabendo que os andares superiores do prédio aguardavam novos inquilinos a um preço de quase um milhão de dólares cada e, ao mesmo tempo, o New Museum recebia o subsolo e o térreo de graça, ou pelo menos por um aluguel muito barato. O próprio fato de o museu ter se mudado para os edifícios cria um certo mito para o edifício. Existem, de fato, dois espaços de exposição lá. Um deles é para as exposições do New Museum e, ao lado, há uma mostra sobre o antigo estado do prédio e como ficará após a reforma, uma mostra imobiliária. Obviamente, existe uma ligação entre a presença do museu e a subsequente conversão de toda a área em torno numa das galerias de arte e outras instituições e negócios relacionados com a arte. Não estou dizendo que haja uma responsabilidade direta da parte de ninguém, mas este é um mecanismo e é importante reconhecer e revelar nosso lugar dentro desse mecanismo, mesmo que não possamos mudá-lo neste momento (Wodiczko, 1986, p. 43, tradução nossa).¹

1 *“It was winter and I was living very close to the main shelter for homeless men and quite close to a shelter for women. I saw many people living on the street, trying to survive the bitter-cold temperatures by burning tires. It was therefore shocking to me to see one of the largest buildings in the entire neighborhood empty. It was very evident that the building that houses the New Museum was completely dark. People speaking to me at the time of the projection had no doubts whatsoever about the meaning of it. I learned that the upper floors of the building were awaiting new tenants at a price of nearly one million dollars each and at the same time the New Museum received the basement and ground floor spaces for free, or at least for a very cheap rent. The very fact that the museum moved into the building creates a certain myth for the building. There are, in fact, two exhibition spaces there. One is for the New Museum exhibitions, and next door there is an exhibition of the former state of the building and how it will look after renovation, a real estate exhibition. There is obviously a connection between the presence of the museum and the subsequent conversion of the entire surrounding area into one of art galleries and other art-related institutions and businesses. I’m not saying that there is direct responsibility on anyone’s part, but this is a mechanism and it’s important to recognize and reveal our place within that mechanism, even if we cannot change it at this point.”*

Durante as comemorações do Ano-Novo, além dos fogos de artifício e dos shows musicais organizados anualmente pelo Borough of Brooklyn para a comunidade local, o público pôde observar uma projeção de Krzysztof Wodiczko no Arco Memorial dos Soldados e Marinheiros. Na projeção, uma imagem de dois mísseis conectados por uma corrente trancada com um cadeado, um míssil dos EUA e um míssil soviético. A imagem foi explorada no contexto dos planos de redução de armas entre os Estados Unidos e a União Soviética, projetada na pedra angular do arco, que possui uma estátua da liberdade e uma Vitória Alada coroando o arco sul.

Este é um monumento ao exército do Norte, então, o lado sul do arco está cheio de representações do exército marchando para o sul para libertar o Sul do “mal”. O monumento não tem absolutamente nada a dizer sobre o Norte, porque se dissesse teria que pensar sobre si mesmo. [...] Ironicamente, o arco, que é concebido como uma recepção ao vitorioso exército do Norte [...] é desafiado por duas pequenas esculturas realistas em baixo-relevo. Elas são as únicas duas figuras que de fato caminham para o norte, voltando da guerra, extremamente cansadas. Um dos cavalos está empinando. Até onde eu sei, esse é o único monumento no mundo que contém tal debate interno, esteticamente e historicamente (Wodiczko, 1986, p. 25, tradução nossa).²

Contam que as pessoas que viram a projeção teceram suas interpretações, apresentando suas leituras e relacionando-as à situação política contemporânea. Havia a tensão das eminentes negociações de paz entre Estados Unidos e União Soviética. Pretendia-se atingir a expectativa pela

2 “*This is a monument to the northern army, so the south side of the arch is very busy with representations of the army marching south to liberate the South from “wrong-doing”. The monument has absolutely nothing to say about the North, because if it did, it would have to reflect on itself. [...] Ironically, this arch, which is conceived as receiving the victorious Northern army and [...] is challenged by two small realist bas-relief sculptures. They are the only two figures actually walking north, coming back from the war, extremely tired. One of the horses is limping. As far as I know, this is the only monument in the world that contains such an internal debate, aesthetically and historically.*”

conferência para a redução da corrida armamentista. O debate foi aberto e bem recebido por todos e, com sorte, ajudou a projeção visual a sobreviver na memória do público como uma experiência diferente, complexa e interessante. Nas projeções posteriores, Wodiczko continuou trabalhando suas representações com grande ênfase icônica, provocando reflexões sobre capitalismo global, militarismo e consumismo. As projeções, com o uso de imagens de fragmentos do corpo, sugerem uma relação com o espaço público que é pertinente à história, às disputas ideológicas e sociais e às políticas do presente. Conduzindo mediações que agenciam locais públicos, assuntos complicados e declarações contundentes, as projeções performam com os problemas sociais e políticos. A brevidade de cada instalação, das ações efêmeras em contraponto luminoso, ganhou intensidade através de suas construções político-artístico-públicas.

Uma esquina iluminada

Na década de 1980, quem passou pela famosa praça da Times Square em Manhattan, na cidade de Nova Iorque, já então o maior centro de consumo do mundo, se deparou com uma enorme novidade: uma placa de luz eletrônica com cerca de seis por doze metros chamada Spectator. Aproveitando a novidade do letreiro luminoso, a Public Art Foundation realizou uma série pioneira de exposições, introduzindo artistas no uso dessa tecnologia de comunicação em massa. Assim, através do projeto “Mensagens ao Público”, realizado de 1982 a 1990, a Public Art Foundation possibilitou a transmissão das ideias de vários artistas para cerca de 1,5 milhão de espectadores que circulavam diariamente no local. Todo mês uma mensagem nova, de trinta segundos de duração, elaborada por um artista, era exibida em *loop* e transmitida das 8h às 23h. As mensagens abordavam questões políticas, sociais e ambientais urgentes à época. A Public Art Foundation teve papel fundamental e compromisso em apoiar o desenvolvimento de obras de arte baseadas em novas mídias, e, desse modo, também pavimentou o caminho de uma longa história de ocupação dos espaços públicos na cidade, transformando-os em espaços de exposições, prática que se perpetua até hoje.

Anteriormente, os *outdoors* eram estáticos, muito diferentes da atual muralha eletrônica. Aquele enorme e reluzente letreiro luminoso elevando-se sobre o cruzamento da rua 42 no antigo edifício Allied Chemical era o único que exibia anúncios digitais e chamou muita atenção de todos. O nome “Mensagens ao Público” foi dado pela pintora Jane Dickson, que estava trabalhando no Spectacolor, Inc. como designer e programadora quando pensou pela primeira vez em usar o letreiro luminoso para exibir arte. Então, procurou a instituição Public Art Foundation para organizar e apoiar o processo de tirar a arte das galerias e colocá-la nas ruas da cidade. A diretora Jessica Cusick apoiou a nova experiência, visualmente potente e que lidava com uma linha tênue, um borramento da linha divisória das artes visuais e dos meios eletrônicos de propaganda comercial. “Mensagens ao Público” apresentou obras de artistas emblemáticos, como os icônicos desenhos subterrâneos de metrô de Keith Haring e os trabalhos com textos em grande escala de Jenny Holzer, para citar alguns artistas que tiveram suas obras exibidas no elevado letreiro. O projeto promoveu uma expressiva troca entre artistas, diretores de arte, anunciantes, técnicos de informática, entre outros profissionais que trabalharam juntos para explorar a nova e impactante tecnologia. Posteriormente, muitos artistas participantes continuaram explorando o formato em suas obras.

Alfredo Jaar, nascido no Chile e radicado em Nova Iorque desde os 5 anos, era então um artista emergente de 31 anos quando, em 1987, produziu para o projeto “Mensagens ao Público” o trabalho *Uma logo para a América*, uma sequência de 42 segundos, encomendada pela Public Art Foundation e exibida durante duas semanas. O trabalho exibia uma série de imagens da bandeira e do mapa dos Estados Unidos seguidas de textos que contestam o significado de cada uma delas. Jaar questionava o etnocentrismo dos Estados Unidos ou de boa parte das pessoas do país que incorretamente usavam a identidade de todo o continente como se fossem só suas. Segundo Jaar, na tentativa de enquadrar a estrutura de poder entre o país e o resto do continente, ele acabou fazendo com que ficasse marcado o significado que é contestado até hoje.

O trabalho foi inicialmente desenhado, foram dezoito quadros feitos à mão que misturavam textos e imagens. Começa com um esboço do mapa dos Estados Unidos que se transforma apenas na linha de contorno do mapa com um texto sobreposto: “ESTA NÃO É A AMÉRICA”. Na sequência aparece a bandeira dos Estados Unidos, ela se torna também um desenho de linha com o texto sobreposto: “ESTA NÃO É BANDEIRA DA AMÉRICA”. A palavra “AMÉRICA” se expande até ocupar o quadro inteiro; a letra “R” é preenchida e se transforma em um mapa da América do Sul e do Norte. Em seguida, a palavra “AMÉRICA” é engolida na tela pelo mapa do continente americano, que se divide em dois, indo um para esquerda e outro para a direita, voltando, depois, ao centro. O mapa começa a girar, surgem dos dois lados a palavra “AMÉRICA” repetida várias vezes em tamanho menor, subindo e descendo dos dois lados da tela. Enquanto isso o mapa do continente continua girando sobre o texto e depois desaparece. Surge a palavra “AMÉRICA” com o mapa do continente ocupando a letra “R” na tela inteira, que depois desaparece, aparecendo, então, o nome Alfredo Jaar.

O trabalho de Jaar posiciona os Estados Unidos apenas como um dos muitos países que compõem as Américas e mostra que o monopólio da palavra “América” acaba sugerindo o apagamento dos 34 países desse continente. Jaar trabalha a linguagem como uma reflexão da realidade geopolítica. Alterando a linguagem, muda simbolicamente o pensamento geopolítico e parece supor uma exigência de reconhecimento junto à crítica sobre a dominação que os Estados Unidos promoviam na região. Essa ativação do espaço público no centro de Manhattan gerou polêmica e se tornou uma ação poderosa, confrontando implicações sobre as fronteiras.

Curiosamente, no uso do espaço publicitário, com mensagens direcionadas pela linguagem da publicidade e a inclusão da palavra logo no título da obra, Jaar associa ainda mais a ideia de marketing e *branding* em um trabalho que opera criticamente os meios publicitários. Promovendo-os a espaço de expressão, debate e questionamento junto ao público naquele momento, colocou questões territoriais e identitárias em evidência. Inicialmente percebido como mensagem antiamericana, o trabalho era mais um apelo por mudança e inclusão. Nos anos seguintes, foi exibido em

outras cidades, como Bogotá, Cidade do México e Londres, e continua em destaque devido a sua relevância e atualidade. Em 2014, foi apresentado na cidade de Nova Iorque novamente, vinte e sete anos após sua estreia, ganhando novos contornos com o tema da imigração latino-americana junto à decepcionante postura do governo Obama (2009-2017). Em 2016, ganhou mais força graças à retórica ultraxenofóbica de Trump que se tornou símbolo de uma América que não nos representa, justamente inversa ao simbolismo de que se deve confrontar com ideias iniciais como a de construir muros nas fronteiras. A compreensão do trabalho de Jaar, então, pode crescer e se diferenciar circunstancialmente, mas mantém também sua intenção original, que nunca se perde, já que o domínio dos Estados Unidos ainda persiste. Seu significado e interpretação se transformam no tempo e ganham novas camadas, trazendo a arte contemporânea para plataformas publicitárias na esfera pública, atingindo públicos amplos e diversos fora dos espaços de arte tradicionais e tendo capacidade de influenciar o debate e o pensamento, elevando o exercício da comunicação e da liberdade de expressão pela arte.

Palavras instaladas na paisagem

Durante a década de 1980, em Nova Iorque, surgiu uma geração feminista de artistas que buscaram maneiras diferenciadas de instalar seus objetos visuais pela cidade. Nesse cenário artístico despontou Jenny Holzer. Sua prática estava fundamentada em espalhar palavras em espaços públicos, buscando grande audiência e não estando necessariamente voltada para o meio das artes. A proposta era comunicar com o passante, o transeunte, aquele que, em um determinado momento, cruzasse com as palavras pelo caminho e, assim, fosse despertado, com um comentário, um pensamento, um ditado, um questionamento, um jogo de palavras posto na rua. Holzer, ainda nos anos 1970, começou a colecionar palavras que viriam a se tornar substância de algumas de suas principais e mais conhecidas obras. Chamada por ela de *Truisms*, os “truísmos” eram compostos por cerca de trezentos aforismos, bordões, palavras de ordem e ditados. Eram textos baseados em clichês modernos, supostas verdades a serem

aceitas, dicas de autoajuda, provocações, gritos colados nos muros e paredes. Holzer inicialmente publicou seus textos por meio de camisetas, adesivos, cartazes e pôsteres anônimos, colados em prédios, paredes e cabines telefônicas infiltrados na cena urbana ao redor de Manhattan.

Nascida em Ohio, Holzer estudou na Ohio University, em 1972, e na Rhode Island School of Design até o ano de 1975. Foi em 1976, quando se mudou para a cidade de Nova Iorque e iniciou o programa de estudos independentes do Whitney, que Holzer começou a trabalhar em espaços públicos como artista de rua. Alguns de seus *Truísmos* se transformaram nos *Ensaio inflamatórios* realizados entre 1977 e 1982, abordando as necessidades mais básicas da vida diária, como comer, respirar e dormir, mas, principalmente, os relacionamentos humanos. Alguns de seus *Truísmos* mais provocativos se tornaram icônicos e acabaram também por influenciar a criação de uma série para televisão em 1980 chamada *It's a Living* (1980-1989). Holzer, assim como vários artistas de sua geração e da cena nova-iorquina da época, recorreu às estratégias das mídias de massa e da publicidade em seus trabalhos, e seus textos passam a ser instalados numa escala um pouco maior, ocupando os espaços dos famosos letreiros de cinemas e casas de shows espalhados pela cidade. À “conversa fiada” de sempre, à vida diária, os truísmos se punham como desafiadores – opiniões às vezes contraditórias, colocadas deliberadamente nas ruas, talvez em busca de aguçar a consciência das pessoas que por elas passavam.

Os textos de Holzer têm origem em vários escritores pós-estruturalistas, indicados no programa de leitura do Whitney Museum. Ela então reformulou os textos em frases simples, como mensagens publicitárias. Depois de denominá-los de “truísmos”, ela os compilou em listas alfabéticas. Os textos subitamente substituíram as imagens em seu trabalho e começaram a se expandir em distintas mídias, primeiro sobre os papéis brancos para serem colados como lambe-lambes (seus primeiros trabalhos públicos), depois em todo tipo de objeto imprimível, como em diversas espécies de *souvenirs*. Depois de escalar os letreiros luminosos das casas de shows e cinemas, ganharam espaço nos *displays* eletrônicos, novidade da época, como no gigantesco painel de publicidade Spectator na Times

Square, em Nova Iorque. Holzer foi participante do projeto “Mensagens ao público”, realizado pela Public Art Foundation, junto com Alfredo Jaar, Martha Rosler e uma série de outros artistas.

Em 1989-1990, o Whitney Museum of American Art de Nova Iorque realizou, a partir de uma pesquisa de quinze anos sobre seu trabalho, a primeira exposição solo de Holzer, totalmente realizada com LEDs. Os *Truísmos* foram transportados para a linguagem da luz em letreiros eletrônicos instalados na passarela interna do museu. Uma instalação espetacular ocupando três andares do Museu Guggenheim. A longa placa de LED formava um círculo no parapeito da rampa, as palavras se moviam e piscavam em luzes vermelhas, verdes e amarelas, exibindo as mais de trezentas mensagens e declarações.

Ainda em 1990, a artista esculpiu seus textos em mármore para a Bienal de Veneza, sendo a primeira artista feminina a ser escolhida para representar os Estados Unidos com uma exposição solo no evento e a receber o Leone d’Oro de melhor pavilhão. Holzer também produziu uma série de objetos escultóricos feitos de placas de LEDs, com os quais se consagrou e recebeu inúmeros prêmios nos Estados Unidos e no mundo.

Incansável no experimentalismo com as palavras, na sequência dos trabalhos com LEDs, Holzer começa a realizar projeções de luz em espaços públicos utilizando uma técnica de iluminação com luz xenon. Às vezes autora dos textos que exhibe, outrora curadora atenta das escolhas das palavras de outras pessoas – trabalhando o contexto intencional de seus textos –, a artista continuou a reverberar significativamente, com suas impactantes palavras cortando a paisagem.

Holzer acerta em cheio ao transmitir, poeticamente, por meio de diversas mídias, comentários sociopolíticos profundos em um formato apreensível, relacionável e reflexivo, usando as palavras e a linguagem como um meio e um fim em si. Seus trabalhos continuam borrando a linha entre arte, política e ativismo. São micropolíticas que muitas vezes questionam nossos papéis, vida pública e privada, gênero, identidade, sistemas políticos e mais. Durante períodos de agitação, as obras de Holzer podem

reverberar graves questões em nossa sociedade, continuando mais atuais do que nunca.

Iluminantes

Os trabalhos dos três artistas aqui apresentados nos levam a refletir sobre as desigualdades em ordem no nosso planeta, revelando as discrepâncias com as quais convivemos em nosso cotidiano. Os benefícios tecnológicos, diferentemente do que se pressupunha no ideário futurista, ao invés de libertar os sujeitos, acabaram por hierarquizar ainda mais as pessoas entre os que têm acesso e os que nada têm. Essas disparidades e desigualdades são iluminadas por esses três artistas na interação entre a arte e a tecnologia, e os espaços públicos se tornaram então o palco dos embates e dos enfrentamentos dos dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais.

Empenhados em conectar arte, cotidiano e sociedade, Krzysztof Wodiczko, Alfredo Jaar e Jenny Holzer apontam perspectivas reais para a conexão com um possível mundo minimamente mais preocupado com a inclusão e a democracia. A arte fora das galerias, no espaço público urbano, devolve ao sujeito sua intranquilidade perdida. Faz ecoar a fala dos desvalidos, dos marginalizados pelos sistemas de poder em atuação no mundo, buscando um comprometimento com as práticas que promovam uma maior sinergia entre a arte, a sociedade e as situações cotidianas num mundo em desarranjo. Aproxima-se, assim, das perspectivas elaboradas pelas vanguardas e neovanguardas na arte, do início e de meados do século XX, no intuito de debater ou começar a enfrentar esses problemas, na busca de resolvê-los.

As obras desses três artistas retomam uma posição chave – as questões sociais e políticas –, sem deixar de lado o experimentalismo e a busca pelo “novo”, comuns ao formalismo tradicional das artes. Colocam-se dispostos e em oposição às ideologias hegemônicas praticadas ao longo do desenvolvimento da humanidade, que acabaram por consolidar as desigualdades e o esgarçamento do tecido social. Usam das

situações sociais para produzirem uma arte próxima e relacionada à vida, comprometida politicamente com a necessidade de mudanças reais que proporcionem ao sujeito condições dignas para viver. Buscam empoderar os sujeitos diante de todo o fracasso das sociedades ditas democráticas. São proposições que ecoam e ampliam a urgente necessidade de rever os valores praticados e como eles têm sido destruidores da sociedade e do ambiente em que vivemos. Os silenciados, os invisíveis, os excluídos e os desiguais, marginalizados, tornaram-se matéria-prima, tornaram-se os empoderados, para que a arte busque a messiânica e urgente necessidade de enfrentar o terror e promover nada menos que a revolução.

Referências

ALFREDO Jaar: Messages to the Public: A Logo For America. **Public Art Foundation**, New York, [s. d.]. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/messages-to-the-public-jaar>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ALFREDO Jaar – This is not America. **Public Delivery**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://publicdelivery.org/alfredo-jaar-a-logo-for-america/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BRAVO, D. M-R. Alfredo Jaar, A Logo for America. **Khan Academy**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-for-teachers/xaaa3470a:teaching-with-images/xaaa3470a:the-pluralism-of-american-identities/a/jaar-logo-for-america>. Acesso em: 22 fev. 2023.

DEUTSCHE, R. Krzysztof Wodiczko's Homeless Projection and the Site of Urban Revitalization. **The MIT Press**, vol. 38, p. 63-98, out. 1986. Disponível em: www.jstor.org/stable/778428. Acesso em: 20 fev. 2023.

JAAR, A. ALFREDO JAAR with Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss. [Entrevista cedida a] Dore Ashton, Phong Bui e David Levi Strauss. **The Brooklyn Rail**, New York, abr. 2009. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

JENNY Holzer studio. **Instagram**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://projects.jennyholzer.com/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

JENNY Holzer. Truisms: UNEX sign', 1977-1979. **Phillips Gallery**, London, New York, Hong Kong, [s. d.]. Disponível em: <https://www.phillips.com/Video?VideoID=226>. Acesso em: 24 fev. 2023.

JENNY Holzer presents "A Little Knowledge" @Hauser & Wirth in GSTAAD, Switzerland. **Autre Love**, [s. l.], 22 jan. 2020. Disponível em: <https://autre.love/journal/2020/1/22/jenny-holzer-presents-a-little-knowledge-hauser-amp-wirth-in-gstaad-switzerland>. Acesso em: 24 fev. 2023.

KRZYSZTOF Wodiczko. **Krzysztof Wodiczko**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.krzysztofwodiczko.com>. Acesso em: 20 fev. 2023.

STATHOPOULOU, K. The Timeless Relevance of Alfredo Jaar 's "A Logo for America". **Art 21**, New York, 2 abr. 2020. Disponível em: <https://art21.org/read/the-timeless>. Acesso em: 22 fev. 2023.

WODICZKO, K. A Conversation with Krzysztof Wodiczko. [Entrevista cedida a] Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche e Ewa Lajer-Burchart. **The MIT Press**, vol. 38, p. 23-51, out. 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778426>. Acesso em: 20 fev. 2023.

WODICZKO, K. Krzysztof Wodiczko/ Public Projections. **The MIT Press**, vol. 38, p. 3-22, out. 1986. Disponível em: www.jstor.org/stable/778425. Acesso em: 20 fev. 2023.