

A emergência do contemporâneo: vanguarda japonesa entre duas olimpíadas

Pedro Erber
Cornell University

Resumo

O artigo consiste em um registro textual e fotográfico da exposição *A Emergência do Contemporâneo: Vanguarda no Japão, 1950-1970*, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro em julho/agosto de 2016. A exposição apresentou o panorama da arte de vanguarda no Japão enfocando artistas cuja prática e reflexão marcaram a transição da pintura ao espaço tridimensional, à performance e à arte conceitual. Com curadoria de Pedro Erber e colaboração de Suzuki Katsuo, reuniu algumas das obras mais representativas da arte japonesa do pós-guerra, além de fotografias, filmes e documentos históricos.

Palavras-chave

Contemporâneo. Arte. Vanguarda. Japão. Olimpíadas. Pós-guerra. Performance. Brasil.

Abstract

This article consists of a textual and visual record of the exhibition *The Emergence of the Contemporary: Avant-Garde Art in Japan, 1950-1970*, which took place in Rio de Janeiro's Paço Imperial museum, in July/August 2016. The exhibition presented the panorama of Japanese avant-garde art focusing on the work of artists whose practice and theories marked the transition from painting to three-dimensional space, performance, and conceptual art. Curated by Pedro Erber with the collaboration of Suzuki Katsuo, the show brought together some of the most representative works of postwar art in Japan, as well as photographs, films, and historical documents.

Keywords

Contemporary. Art. Avant-garde. Japan. Olympics. Performance. Postwar. Brazil.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Japão foi palco de alguns dos movimentos mais inovadores da vanguarda artística do século 20. Artistas plásticos, críticos, escritores empenharam-se na reinvenção do lugar da arte em uma sociedade que se reconstruía, ainda afetada pela ocupação norte-americana e por longos anos de censura cultural sob o regime fascista do Japão imperial.

Em 1963, Miyakawa Atsushi, um dos teóricos mais agudos da vanguarda japonesa, observava que a dimensão e a natureza das

transformações em curso na arte eram tais que o paradigma moderno se tornara irremediavelmente ultrapassado, dando lugar a um novo modo de expressão ao qual chamou, de forma quase premonitória, de “arte contemporânea” (*gendai bijutsu*). A observação dizia respeito não apenas à arte japonesa, que não se deixava perceber como fenômeno isolado. Tratava-se, ao contrário, de pensar a contemporaneidade da arte também como o partilhar de um mesmo tempo histórico.

A exposição *A emergência do contemporâneo: a vanguarda no Japão, 1950-1970* abriu em 14 de julho de 2016, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Curada por mim com a colaboração de Katsuo Suzuki, do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, e o apoio da Fundação Japão, a mostra esteve em cartaz até 28 de agosto, coincidindo com o período dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio. Foi a maior exposição da arte de vanguarda japonesa já realizada no Brasil. As páginas que seguem apresentam um registro textual e fotográfico do projeto, discutindo seus objetivos, implicações, desafios e as estratégias que encontramos para enfrentá-los.

Vanguarda no Japão, 1950-1970

A emergência do contemporâneo apresentou o panorama da arte de vanguarda no Japão entre 1950 e 1970, enfocando artistas cujas prática e reflexão marcaram a transição da pintura ao espaço tridimensional, à performance e à arte conceitual. A exposição reuniu algumas das obras mais representativas do período, além de fotografias, filmes e documentos históricos. Contextualizava, assim, a trajetória da vanguarda em seu diálogo com os eventos que marcaram a história do pós-guerra, como os

movimentos contra a renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão (ANPO) em 1960 e 1970, a Exposição Universal de 1970 em Osaka e, em particular, as Olimpíadas de Tóquio em 1964. Em divisão mais temática que cronológica, a exposição destacou três momentos da vanguarda no Japão.

A primeira seção, intitulada “Políticas da abstração”, tinha como foco a arte abstrata dos anos 1950 e seu contexto discursivo, enfocando dois dos principais coletivos da época: *Gutai* (1954-72) e *Jikken Kōbō* (Oficina Experimental, 1951-57). Nos primeiros anos da Guerra Fria, a pintura abstrata foi campo de intensas batalhas políticas e culturais. Mais que mera questão estética, o sentido de uma linha reta ou de uma gota de tinta na superfície da tela era disputado em termos de posicionamento filosófico e ideológico. Enquanto a CIA colaborava na difusão internacional do expressionismo abstrato como símbolo da liberdade individual do mundo capitalista, no Japão os críticos marxistas saudavam a nova abstração que chegava dos Estados Unidos e da Europa como esperança de renovação de uma estética materialista após a crise do realismo social. Mário Pedrosa, para quem a adesão à abstração geométrica se fundamentava em um projeto político nacional e mundial, não escondeu sua decepção frente à hegemonia da pintura informal com que deparou durante sua estada em Tóquio em 1958. Contudo, se a predominância do informal era incontestável na arte japonesa de finais dos anos 1950, ela não excluía tendências geométricas, ainda que diluídas e sem o mesmo ímpeto teórico e político de que se revestia o concretismo no Brasil. O próprio grupo *Gutai* – cujo nome se traduz em português por “concreto” – nunca se alinhou em teoria nem em prática à disciplina formal do concretismo. Das experiências com *action painting* de Shiraga

Kazuo às composições de Tanaka Atsuko, comportava vasta gama de tendências no campo da pintura abstrata, com forte inclinação para a arte informal, exacerbada no final dos anos 1950 pela colaboração do grupo com o crítico francês Michel Tapié.

Menos conhecido internacionalmente que o Gutai, mas não menos inovador, o Jikken Kōbō foi, entre os coletivos da vanguarda japonesa do pós-guerra, o que mais se aproximou do legado construtivista e da Bauhaus. Seria, no entanto, equivocado reduzir a importância de ambos os grupos ao âmbito da pintura. Pioneiro na combinação de arte e tecnologia, o Jikken Kōbō incluía não apenas artistas plásticos, mas também fotógrafos, músicos, coreógrafos, além de colaboradores esporádicos de diversos campos. Publicava, assim como o Gutai, sua própria revista e desenvolveu formas alternativas de disseminação de suas obras e espetáculos de arte no palco. Sem abandonar a tela, a abstração se descolava, assim, da superfície plana rumo ao espaço tridimensional e ao contato com outros âmbitos da prática artística. A obra acabada perdia centralidade como resultado final de um processo produtivo, ao passo que o ímpeto experimental enfatizava a arte como prática e ação, abrindo caminho à pluralidade de gêneros e mídias que viria a se configurar como campo da arte contemporânea.

A segunda seção, “Arte e engajamento social”, abordou as transformações da arte engajada, do realismo social à ação direta e às intervenções urbanas. Marcada por décadas de censura oficial e pela colaboração de artistas no esquema de propaganda de guerra e ocupação colonial da Ásia, era natural que a arte japonesa após 1945 abordasse a liberdade como motivo central. Mas, se para alguns a liberdade se expressava como criatividade individual e afastamento da temática

política imposta aos artistas durante o período fascista, para outros ela só viria com a libertação da sociedade dos mecanismos de opressão cuja continuidade era garantida pela ocupação aliada, a despeito da mudança no eixo geopolítico de poder. Desde o final dos anos 1940, o Partido Comunista japonês desempenhou papel central na difusão e na produção de uma arte engajada na denúncia de injustiças e contradições sociais e políticas. Ainda que a contragosto de suas lideranças mais ortodoxas, a política de “ativismo cultural” (*bunka kōsaku*) do Partido Comunista colaborou na criação de algumas das mais bem-sucedidas tentativas de unir intervenção política e inovação formal, como foi o caso do movimento de pintura de reportagem (*Reportage kaiga*), atuante em meados dos anos 1950. Encarregados da missão de retratar situações de conflito social de modo didático e ao alcance das massas, pintores como Ikeda Tatsuo, Nakamura Hiroshi e Ishii Shigeo subverteram as diretivas oficiais incorporando técnicas surrealistas, em tentativa explícita de conciliar os polos aparentemente opostos da vanguarda e do realismo.

No início dos anos 1960, após a derrocada traumática dos grandes movimentos de oposição ao Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, uma nova geração de artistas, formada em meio à ebulição social do pós-guerra, rejeitou a pintura como método de intervenção artística na vida política, buscando, nas palavras de Akasegawa Genpei, um dos artistas mais representativos da época, formas “mais imediatas de correspondência com a sociedade”. Da *action painting* passava-se à “ação direta” (*chokusetu kōdō*), expressão tomada diretamente do movimento anarquista pelos grupos de vanguarda. Nas atividades de coletivos como Neo-Dada (1960-63) e *Hi-Red Center* (1963-64), as experiências radicais geradas no âmbito da concorrida exposição anual

Yomiuri Indépendant (1949-63) ganhavam as ruas e praças de Tóquio, não raro em conflito direto com as autoridades. O julgamento de Akasegawa por produzir cópias da cédula de mil ienes marcou o ápice das tensões entre a vanguarda artística e o governo japonês nos anos 1960.

A terceira e última seção da exposição intitulava-se “Matéria, conceito, ato”. Teve como foco a inflexão da arte política em questionamento filosófico, a problemática da materialidade e da desmaterialização da arte. No Japão, como no resto do mundo, o final dos anos 1960 foi um período de intensificação de movimentos sociais e protestos políticos. A segunda renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, marcada para 1970 e que estenderia a presença militar norte-americana no país asiático, agravada pelo papel do Japão na Guerra do Vietnã, aumentava a urgência dos protestos. Ainda que muitas vezes envolvida ativamente na luta política, a vanguarda artística engajava-se em um movimento ao mesmo tempo de introspecção e de questionamento filosófico, que ultrapassava os limites da política em direção a uma problematização da existência humana e da própria realidade do mundo material. Como crítica institucional e autorreflexão, a arte pensava também seus próprios limites e seu lugar na sociedade. Com o grupo Koku-in, até mesmo ações no espaço público adquiriam caráter mais meditativo, ainda que combinado à crítica ao *establishment* artístico, que já dava sinais de sua consolidação na Expo 1970, em Osaka.

O ápice do conceitualismo japonês, cuja expressão mais forte se encontra na obra de Matsuzawa Yutaka, tinha então sua contrapartida no materialismo anti-conceitualista (mas de modo algum anti-teórico) do coletivo *Mono-ha*, que recorria a Merleau-Ponty, Heidegger e à Escola de

Kyoto para a elaboração de uma concepção da prática artística como empoderamento da própria coisa-obra em contraposição à consciência do artista. À desmaterialização do objeto na arte conceitual contrapunha-se também a materialização da palavra escrita na poesia visual, cujos maiores expoentes no Japão, como Kitasono Katue e Niikuni Seiichi, mantiveram diálogo intenso com a poesia concreta brasileira. Delineava-se assim um espaço contínuo de intervenção artística entre a matéria e o imaterial, que incluía ainda os experimentos híbridos situados entre a poesia, o conceito e a performance, como no caso de Yoko Ono. Espaço-tempo compartilhado para além de fronteiras nacionais e linguísticas, através de redes transnacionais já não mais centradas na Europa, mas sim numa pluralidade de capitais culturais e artísticas espalhadas por todos os continentes.

A emergência do contemporâneo

Mais que exibir obras de arte japonesas como peças históricas de um país distante, frequentemente visto como exótico, nosso objetivo era sobretudo trazer a criatividade radical da vanguarda japonesa do pós-guerra a um diálogo fecundo com o passado e o presente da arte brasileira e com a atualidade social e política do Brasil. Nossa ideia, portanto, não era apenas introduzir o público brasileiro em um aspecto importante da cena artística global dos anos 1950 e 1960, mas atingir o espectador de modo a problematizar visões convencionais sobre o Japão e sua arte, sobre o panorama das vanguardas do pós-guerra e sobre as origens e questões da arte contemporânea.

O projeto que veio a se concretizar em *A emergência do contemporâneo* teve início há dez anos, em 2006, enquanto eu fazia pesquisa de campo em

Tóquio visando a um estudo comparativo das vanguardas no Brasil e no Japão por volta de 1960. Após a Segunda Guerra Mundial, em circunstâncias inteiramente distintas, Brasil e Japão viveram momentos de intensidade na produção artística e na reflexão teórica. Mais que isso, a arte brasileira dos anos 1950 e 1960 apresenta afinidades profundas com a trajetória da arte japonesa da pintura ao objeto e à participação do espectador. Foram justamente tais afinidades e paralelos que primeiro despertaram meu interesse pela vanguarda japonesa.

À medida que a pesquisa avançava, fui me dando conta de que o diálogo entre essas duas trajetórias da arte de vanguarda que eu tentava estabelecer através da escrita podia tomar uma forma inteiramente diversa se fosse possível trazer as próprias obras a uma espécie de encontro direto. Para tanto, minha ideia inicial foi organizar uma exposição justapondo obras japonesas e brasileiras no mesmo espaço. Enquanto minha pesquisa até então havia focado sobretudo as afinidades discursivas e teóricas entre os trabalhos de artistas brasileiros e japoneses, estabelecer um diálogo entre as obras em si certamente revelaria outras conexões e ressonâncias, podendo até mesmo gerar, assim, uma narrativa completamente distinta.

As dificuldades práticas dessa estratégia foram aparecendo à medida que o projeto se tornava mais concreto. O espaço inicialmente alocado para a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), apesar de arquitetonicamente impressionante, não era grande o bastante para acomodar um número suficiente de obras brasileiras e japonesas. E, se tínhamos a oportunidade de trazer um número significativo de obras do Japão que não haviam jamais sido expostas no Brasil, parecia um desperdício reduzir esse número para incluir peças

brasileiras que o público tinha outras oportunidades de apreciar.

Assim, de um *approach* meio a meio, passamos a um plano de exibir cerca de 80% de obras japonesas, pontuadas por algumas peças-chave da vanguarda brasileira. Tal justaposição representaria diferentes tipos de conexões, das mais imediatas, como o paralelo entre os experimentos de Akasegawa Genpei e Cildo Meireles com papel-moeda, as afinidades temáticas entre trabalhos de realismo social de ambos os lados e entre o uso político da nudez pública por Antônio Manuel e o coletivo japonês *Zero Jigen* (Dimensão Zero), até o diálogo propriamente dito entre poetas concretos brasileiros e japoneses. A excelente coleção de arte brasileira do MAM-Rio parecia perfeita para esta versão do projeto. Contudo, permanecia ainda certo desconforto com a desproporção entre o número de obras de cada país e o escopo limitado dos paralelos que seríamos capazes de apresentar devido às restrições de espaço. Ao privilegiar poucos eixos de comparação, não acabaríamos antes impedindo ou dificultando a imaginação do próprio público sobre as múltiplas conexões possíveis entre os dois contextos?

Não dá para saber ao certo. Aconteceu, porém, de um problema envolvendo orçamento e patrocinadores levar a uma mudança de museu poucos meses antes da abertura da exposição. Não podendo mais contar com a coleção do MAM e sem tempo suficiente para garantir o empréstimo de obras, nos vimos obrigados a abandonar a ideia de incluir obras brasileiras. Enquanto isso, outros modos de conceber as conexões entre a vanguarda japonesa e o Brasil, diferentes maneiras de iluminar sua contemporaneidade e, em última instância, outros sentidos do contemporâneo foram tomando forma e crescendo em importância durante os meses em que reconfigurávamos o projeto.

Finalmente, talvez não fosse imprescindível incluir obras brasileiras na exposição a fim de chamar atenção para a relação entre as produções artísticas dos dois países – ao menos para boa parte do público brasileiro, para quem tal relação seria imediatamente aparente, tão forte é a presença da arte brasileira dos anos 1950 e 1960 no imaginário coletivo. Selecionar obras japonesas com grande potencial de evocar referências familiares entre os espectadores, sem incluir as próprias obras brasileiras no espaço expositivo, poderia ser um modo mais sutil de atingir o resultado desejado, com a vantagem de deixar o público livre para imaginar diferentes conexões.

O que não significa que tenhamos adotado na curadoria uma atitude de total não-intervenção nesse aspecto. Ao contrário, a contemporaneidade entre a arte brasileira e a japonesa foi sugerida explicitamente e até mesmo documentada em alguns pontos da exposição. Na primeira seção, ressaltando o caráter global das disputas estéticas e políticas em torno da pintura abstrata nos anos 1950, incluímos documentos da estada de Mário Pedrosa em Tóquio, tais como algumas de suas resenhas de exposições de arte japonesa publicadas no *Jornal do Brasil* em 1958 e 1959. Entre estas, a crítica ferrenha de Mário a uma exposição organizada por Michel Tapié e o líder do Gutai, Yoshihara Jiro, é particularmente reveladora do contexto ideológico transnacional que envolvia a arte abstrata na época, em que se inseriam também os movimentos de vanguarda brasileiros e japoneses.

Na última seção da exposição, “Matéria, conceito, ato”, recorreremos mais uma vez à documentação para apresentar o diálogo entre poetas concretos brasileiros e japoneses. Junto a poemas concretos de Niikuni Seiichi e Kitasono Katue, exibimos a tradução para o japonês do *Plano-*

piloto para a poesia concreta, de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, assinada por Niikuni, assim como a tradução de Haroldo do poema de Kitasono “Monotonia do espaço vazio”, publicada no jornal *O Estado de S.Paulo* e mais tarde republicada na revista *VOU*, editada por Kitasono.

O contemporâneo como performance

Enquanto isso, outro sentido do contemporâneo foi aos poucos ganhando importância na concepção geral do projeto, moldando escolhas curatoriais e exigindo estratégias específicas para a exibição e o *remake* de determinadas obras. Além de enfatizar a contemporaneidade da arte de vanguarda no Japão e no Brasil e de propor uma narrativa sobre a emergência da arte contemporânea, a exposição surgia como oportunidade não só de verificar e revelar, mas também, por assim dizer, de criar contemporaneidade.

Decerto exibir obras de arte japonesa do pós-guerra no Brasil do século 21 significa deslocar tais obras não apenas para outro contexto de relações no âmbito da história da arte, mas também para um contexto social e político distinto. Ao fazê-lo, a exposição revela e, de certo modo, cria um tipo de contemporaneidade diacrônico, segundo o qual o passado presentifica-se – não apenas no fato de sua simples presença material, mas também no sentido de seu potencial de agir sobre, de ressoar e transformar o presente. É verdade que, em alguma medida, essa criação de contemporaneidade está em jogo – ao menos potencialmente – em qualquer exposição histórica. Nesse sentido, a decisão que tomamos foi portanto a de assumir e incorporar essa condição como elemento central

do projeto. Não seria exagerado afirmar que é acima de tudo esse aspecto o que mais claramente caracteriza e distingue *A emergência do contemporâneo* entre as muitas exposições de arte japonesa do pós-guerra realizadas nos últimos 20 anos no Japão, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo.

Foi também esse o momento em que as Olimpíadas de 2016, no Rio, se tornaram, mais que apenas uma boa oportunidade de atrair atenção para a exposição, elemento estrutural na composição do projeto. Vale enfatizar que os Jogos Olímpicos de 1964, em Tóquio, coincidiram com o ápice dos movimentos de vanguarda no Japão do pós-guerra. O projeto de modernização imposto à cidade em preparação para os Jogos, e de certo modo à revelia da população, não escapou ao olhar crítico dos artistas de vanguarda da época. Bairros operários tradicionais eram destruídos para abrir espaço a edifícios modernos e ao traçado retilíneo das novas avenidas, exibindo ao mundo um novo Japão, já inteiramente recuperado e reconstruído menos de 20 anos após a derrota na Segunda Guerra Mundial. Enquanto o governo impunha ao espaço urbano e sua população uma visão de pureza estética e ordem em muito remanescente dos ideais fascistas dos anos 1930, os artistas voltavam-se para uma estética dos dejetos e do lixo da civilização moderna, ao mesmo tempo que ironizavam a obsessão das autoridades com a higienização da cidade.

Apesar das enormes diferenças entre as duas cidades, para residentes no Rio de Janeiro às vésperas dos Jogos de 2016, as ressonâncias dessa situação eram patentes. As Olimpíadas forneciam assim o gancho perfeito, uma conexão concreta e emblemática que unia, como por uma dobra no tempo, o contexto da vanguarda japonesa do pós-guerra ao presente carioca. Nas ressonâncias e recorrências entre 1964 e 2016, entre

as Olimpíadas de outrora e as atuais, revela-se ainda outro sentido do contemporâneo, em que a criatividade radical e o ímpeto de intervenção social da vanguarda japonesa ecoam aqui e agora, sugerindo as possibilidades e os limites da arte no presente. Para trazer à tona e ressaltar tais ressonâncias, recriamos duas peças emblemáticas do período dos Jogos Olímpicos de Tóquio, adaptando-as ao contexto brasileiro contemporâneo: *Processo de incubação* (1962), de Isozaki Arata, e *Campanha para a promoção da limpeza e da ordem na metrópole* (1964), do coletivo *Hi-Red Center*.

Famoso sobretudo por seu trabalho no campo da arquitetura, Isozaki Arata desempenhou também papel importante na vanguarda artística do pós-guerra. Enquanto seu mestre, Tange Kenzo, se afirmava como o grande arquiteto das Olimpíadas de 1964, assinando obras como o estádio olímpico de Yoyogi e a nova catedral de Tóquio, Isozaki desafiava o projeto de modernização imposto de cima que caracterizou a preparação para os Jogos Olímpicos e propunha uma concepção alternativa da transformação e crescimento da metrópole. Em *Processo de incubação*, Isozaki chamou o público a participar da construção de uma cidade orgânica e caótica sobre uma imagem de satélite da área central de Tóquio, que crescia de acordo com a metáfora biológica do título da obra. Após a intervenção dos espectadores, que, segundo Isozaki, introduzia na obra um elemento de alteridade e imprevisibilidade, ele completava a peça despejando um balde de gesso sobre a composição de pregos e fios elétricos coloridos. Em referência explícita à técnica do *drip painting*, adicionava assim à obra mais um nível de imprevisibilidade. Após 1962, Isozaki repetiu a performance em diversas ocasiões em galerias no Japão. Para *A emergência do contemporâneo*, convidamos o público do Paço

Imperial a refazer *Processo de incubação*, substituindo a imagem de Tóquio por uma foto de satélite do Rio, mas mantendo os princípios da versão original. A peça resultante foi exposta na segunda seção da mostra, “Arte e engajamento social”, junto com documentação fotográfica e em vídeo da performance de Isozaki e fotografias do *remake* no Rio.

Além disso, fazia parte desta segunda seção a célebre performance do *Hi Red Center Campanha para a promoção da limpeza e da ordem na metrópole*, também conhecida como *Evento de ultralimpeza*. Em uma paródia da tentativa do governo metropolitano de Tóquio de mobilizar a população no esforço de limpar a cidade em preparação para os Jogos Olímpicos de 1964, membros do *Hi-Red Center* juntaram-se em uma calçada do movimentado bairro de *Ginza* munidos de instrumentos inusitados, tais como escovas de dentes e máscaras cirúrgicas, para organizar uma limpeza ainda mais minuciosa que aquela promovida nos anos 1960.

Durante a preparação para as Olimpíadas de 2016, convidamos um coletivo carioca de jovens *performers* para refazer a performance de 1964 do *Hi Red Center*. O coletivo Seus Putos, cujas ações no espaço público abordam temas como a opressão e os padrões normativos de gênero, sexualidade e a vida urbana, realizou *Operação Limpa ALERJ* em frente às escadarias do edifício da Assembleia Legislativa Estadual do Rio de Janeiro (ALERJ), ao lado do Paço Imperial. Assim como na performance original, os passantes não foram informados do caráter artístico da ação. A performance e as reações dos passantes foram documentadas em fotografia e vídeo, exibidos depois lado a lado com as imagens originais da performance do *Hi Red Center*.

Além das afinidades, coincidências e paralelos entre esses dois

momentos históricos, os *remakes* das duas performances iluminaram as fortes diferenças que separam Rio 2016 e Tóquio 1964. Enquanto o projeto de modernização imposto de cima, característico da preparação de eventos internacionais do porte dos Jogos Olímpicos, sobretudo em países em desenvolvimento, encontrou em Tóquio um de seus episódios de maior sucesso, o caso do Rio 2016 é inteiramente distinto. Importantes reformas de infraestrutura ficaram por fazer. A violência urbana, controlada só nas imediações dos Jogos, corria livre fora do circuito turístico. Em tais circunstâncias, tanto a construção coletiva de uma cidade caótica em *Processo de incubação* quanto a paródia da operação de limpeza do espaço urbano pelo coletivo Seus Putos adquirem significados diferentes daqueles dos originais dos anos 1960 em que se baseiam. Entre outras coisas, o coletivo Seus Putos trouxe ao *remake* da performance de 1964 questões de gênero e política sexual (sugeridas no próprio nome do grupo), indicando importantes transformações sociais e políticas que separam o Rio atual da Tóquio dos anos 1960. Ademais, o descaso geral dos passantes (com algumas exceções) diante da performance no Rio – surpreendente, tendo em vista o caráter nada discreto dos *performers* – contrasta com a descrição de Akasegawa Genpei das reações curiosas do público à performance original em Tóquio. O que traz questões importantes sobre a eficácia de tais tentativas de atingir o público “em segredo” (na expressão de Akasegawa) para interromper o curso da vida cotidiana, tentativas que caracterizaram parte das intervenções artísticas de vanguarda não apenas no Japão. Enquanto isso, o frequentemente depreciado deslocamento da arte de rua para o interior do museu (e para um contexto histórico e social profundamente distinto) revela seu potencial intrínseco de criação e questionamento. A busca de modos

efetivos de intervenção social e política através da prática artística ressurge aí como legado crucial da arte do pós-guerra – não como tesouro a ser preservado, mas, sim, como questão aberta a ser retomada.