

**COLEÇÃO
MOSAICO**

ARTE PÚBLICA COMO ATITUDE

Luiz Sérgio de Oliveira

Luiz Sérgio de Oliveira

ARTE PÚBLICA COMO ATITUDE

Copyright © 2024 by Luiz Sérgio de Oliveira
Direitos desta edição reservados à Editora do PPGCA-UFF e à Editora Circuito

Universidade Federal Fluminense
Campus do Gragoatá - Bloco J
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n, São Domingos - CEP 24210-201
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Telefones: (21) 2629-9672 - (21) 2629-9680
E-mail: secretariappgca@gmail.com

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização
expressa das Editoras.

Normalização e revisão ortográfica: Caroline Alciones de Oliveira Leite
Projeto gráfico: Mariana Destro
Arte, editoração eletrônica e capa: Mariana Destro

COLEÇÃO MOSAICO
Comissão Editorial
Direção: Luciano Vinhosa
Editoração: Edison Arcanjo, Mariana Destro e Sara Mosli

As pesquisas reunidas neste livro foram parcialmente financiadas pelo Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Luiz Sérgio de Oliveira

ARTE PÚBLICA COMO ATITUDE

**COLEÇÃO
MOSAICO**
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Sumário

Apresentação: Arte pública como atitude	IX
Arte e as coisas simples do mundo	13
O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico	15
A mundanidade da arte	29
O despejo do artista	43
Os desafios da arte diante dos mistérios do laço do sapato	65
A virada da arte contemporânea pública	77
O lastro da arte na vida mundana	97
Arte, tecnologia e os discursos da democracia: Krzysztof Wodiczko	99
Nos limites da arte pública: Salgado, Mureb, Carvalho e Barros	117
Arte pública e a persistência das vanguardas: Geodésica Cultural Itinerante	133
Utopias do contemporâneo: Francis Alÿs e José Resende	151
Arte entre dois mundos: projetos de Alfredo Jaar e Judi Werthein	165
O apagamento das polifonias: o canto coral de Althea Thauberger	189
A comunidade inventada: Felipe Barbosa e Rosana Ricalde	209
Referências	225
Sobre o autor	233

Apresentação: Arte pública como atitude

É inegável que se instaura uma dificuldade, plena de significados, quando se tenta definir o que seria arte pública. Essa prática de arte, que foi identificada com uma produção de escultores dedicados aos discursos celebratórios fincados em praças públicas ou como manifestação de respeito na arte cemiterial, também representou uma ampliação do mercado para o escultor em um processo de embelezamento da cidade moderna (WODICZKO, 1998). Em todos esses casos, a escultura pública se apresentava na solidez matérica da pedra, do metal ou de outro material capaz de enfrentar as intempéries e o tempo. Nessa configuração, ancorada em um tripé formado pela oportunidade de um evento celebratório, a condição de permanência da escultura e sua instalação em praça pública, a arte parecia ganhar mais uma categoria que se afirmava sob a rubrica de arte pública ou de escultura pública. No Brasil moderno, esse espalhamento da arte nos espaços públicos contemplou a produção significativa de escultores como Amilcar de Castro, Franz Weissmann e Ascânio MMM, no que era entendido como uma nova possibilidade de inserção da escultura no tecido urbano das cidades.

Aquilo que parecia caminhar para a afirmação e a consolidação de uma categoria sofreu um forte revés no cenário dos últimos 20-30 anos da arte contemporânea no Brasil e em outras partes. Neste contexto, muitos artistas, em convergência com os processos de (re)politização da arte, passaram a apontar o espaço público como aquele em que, preferencialmente, sua produção encontraria seu lugar e sua razão de ser. Isso porque, para muitos desses artistas, a ideia de arte com a qual estavam comprometidos não caberia nos espaços altamente regulados, controlados e normatizados das instituições de arte. Ao articular suas produções em direção aos espaços públicos, esses artistas, que não têm interesse em se apresentarem como artistas públicos, mas simplesmente como artistas, adentraram em um território antes reservado como espaço de distinção

para a arte pública. Muitos autores têm alertado para o fato de que a ocupação ou a instalação da arte em espaços que se localizam fora dos perímetros institucionais não é o bastante para caracterizar uma produção como arte pública (LIPPARD, 1997a; JACOB, 1995a, 1995b; LACY, 1995; DOHERTY, 2004; BACA, 1995), embora permaneça o entendimento de que essa é uma condição incontornável e indispensável da arte pública.

A disposição dos artistas contemporâneos de operar a instauração de suas produções de arte nos espaços públicos acabou por borrar aquele cenário, de definição e de distinção, que vinha sendo consolidado em torno da arte pública. Neste novo cenário, a arte contemporânea, que desconhece o debate a respeito das configurações da arte pública, se apropria dos espaços públicos das cidades contemporâneas, por entender que é aí, no espaço habitado e enriquecido pelas experiências da vida cotidiana, que sua produção encontra seus sentidos e seus significados plenos. É justamente nesses espaços em que a vida se realiza plenamente em sua mundanidade que essa produção de arte contemporânea se faz política, pela convergência com as coisas do mundo, nos exatos lugares e instantes em que a vida é vivida.

Esse borrar das demarcações da arte contemporânea nos espaços do mundo mundano e naqueles territórios reservados à arte pública parece significar, por um lado, a realização definitiva daqueles artistas que apontavam a necessidade da ampliação do escopo de abrangência da arte, de maneira a alcançar pessoas que estão além do círculo de *habitués* do universo das artes. Por outro lado, instaura-se uma crise irremediável no âmbito do que antes era entendido como arte pública que, em sua oficialidade celebratória, se configurava como um processo de privatização do espaço público em favor de uma narrativa (oficial) da história (WODICZKO, 1998). Neste sentido, é possível afirmar que muito da arte contemporânea que encontra seu lócus de instauração no espaço público é, efetivamente, pública, exatamente em função de sua convergência, em vertigem, com as coisas da vida plena em sua mundanidade.

Embora muitos desses artistas evitem a autoidentificação como “vanguardas”, por entender que essa categorização estaria datada e, portanto, superada, suas práticas estão genealógicamente engajadas com as premissas das vanguardas do início do século XX e com as neovanguardas de meados do século. Esses artistas “mundanos”, eventualmente agrupados em coletivos, que elegem o espaço público como lócus de instauração da arte constroem um “panorama diversificado de obras socialmente colaborativas que forma a vanguarda que temos hoje” (BISHOP, 2006b, p. 179), em um debate alongado que reatualiza as premissas de uma noção de vanguarda no contemporâneo (KWON, 2002; LACY, 1995; PHILLIPS, 2003; JACOB, 1995a, 1995b; WODICZKO, 2014; LÉGER, 2012).

Estas são algumas questões que o/a leitora/a encontrará nas páginas deste livro. Reunindo trabalhos publicados em periódicos científicos ou apresentados em encontros acadêmicos entre 2007 e 2019, além de afirmar uma atualidade consistente, *Arte pública como atitude* tem a ambição de avançar em um território limiar em que a produção de arte contemporânea encontra a tradição da arte pública, subvertendo-a, ao mesmo tempo em que se afirma como solidamente e politicamente pública. Assim, os textos aqui reunidos enfatizam que, para além da instauração nos espaços públicos, essas produções de arte e os discursos e debates que carregam e provocam tendem a afirmar a atitude política de seus produtores como definitiva, por entender que a ocupação desses espaços públicos se oferece a esses artistas não como opção, mas como condição estabelecida pela própria natureza da arte. Estes textos, originalmente publicados de forma dispersa em diferentes veículos em um intervalo de doze anos, encontram aqui a oportunidade de revelar o fio condutor que orienta a pesquisa destinada a pensar a arte contemporânea que, em seu processo de politização, se fez e se faz pública em um sentido pleno de significados e de reverberações.

Luiz Sérgio de Oliveira
outubro de 2023

ARTE E AS COISAS SIMPLES DO MUNDO

O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico

arte . instituições . boom dos museus . mostras blockbusters . consumo cultural . objeto artístico . vestígios da criação . memória . imaterialidade do ato da criação . arte como processo . desprestígio do objeto artístico . lugar da arte . práticas de criação colaborativa . criação e o lugar da arte . arte de caráter efêmero . “para que servem as ruas?”

Uma questão tem me instigado desde quando apresentada em um seminário em Vitória, Espírito Santo, em 2013, e a ela gostaria de voltar. Naquela ocasião dei início à minha participação no encontro Poéticas da Criação com uma afirmação, seguramente provocativa: “a arte não cabe nas instituições de arte”. Tal afirmação deflagrou certo desconforto e certa apreensão, provavelmente pela necessidade de uma enunciação mais precisa e melhor elaborada da questão e do problema, o que me motiva a retornar àquele mesmo ponto, retomando-o com o mesmo desafio à nossa reflexão: “a arte não cabe nas instituições de arte”.

De imediato poder-se-ia contestar, com certa pertinência e mesmo com alguma razão, a declaração de que “a arte não cabe nas instituições de arte” recorrendo às evidências de sucesso e repercussão social de público dos museus de arte na atualidade. Nas últimas décadas e sob certos aspectos, essas instituições se transformaram e se tornaram capazes de seduzir e de atrair contingentes crescentes de público em mostras *blockbusters*, fenômeno inaugurado pela retrospectiva da obra de Pablo Picasso no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) no verão de 1980. Naquela ocasião, a moti-

var a mostra do pintor espanhol, o fato de que o MoMA finalmente enviaria *Guernica*, “a grande pintura antiguerra de Picasso datada de 1937”, para a Espanha, conforme expresso no press release da mostra, sendo, portanto, a “última oportunidade para ver em Nova York a pintura e seus estudos dentro do contexto integral da obra de Picasso” (MoMA, 1980).¹

Nos últimos 35 anos, os museus de arte se multiplicaram mundo afora na mesma proporção em que se multiplicava o público que passava a ocupar seus espaços expositivos e de visitação, metamorfoseando essas instituições dos mausoléus de outros tempos em o novo fenômeno da cultura de massa na contemporaneidade. Para Andreas Huyssen, trata-se de “transformação surpreendente” quando, “pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no seu sentido mais abrangente, passa de bode expiatório à menina dos olhos das instituições culturais” (HUYSSSEN, 1997, p. 222).

Não se pode ignorar, no entanto, que o boom dos museus de arte dos anos 1980 reflete um novo interesse deflagrado pelo incremento geral do consumo de bens culturais nas sociedades ocidentais. Com a elevação do nível de educação formal e a inclusão de camadas antes alienadas e sem acesso a uma participação mais ativa na sociedade, ao que se somam as aspirações crescentes das classes médias, cada vez mais os bens culturais passam a gozar de prestígio entre esses segmentos sociais. Esse fenômeno foi impulsionado pela crença de que esses novos objetos de desejo continham a promessa de afirma-

¹ *Press release* da mostra *Pablo Picasso: A Retrospective*, realizada pelo Museum of Modern Art, Nova York, entre 22 de maio e 16 de setembro de 1980 com curadoria de William S. Rubin, Diretor do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA, e Dominique Bozo, Curadora do Museu Picasso, Paris. (MoMA Archives).

ção e de desenvolvimento intelectual e sensível do indivíduo. Dessa maneira, esses objetos passaram a ser consumidos em atividades de lazer e de entretenimento educativo transmutados em processos de educação informal continuada nas sociedades ocidentais.

Por outro lado, o exame da história da arte recente não nos permite ignorar que também no início dos anos 1980 estava em curso um movimento de reação do sistema de arte, ou mais especificamente do mercado de arte, às quase duas décadas de crise deflagrada pela desmaterialização do objeto artístico, agrupadas na ocasião sob o rótulo genérico de “arte conceitual”. Conforme anotado por Lucy Lippard, crítica e historiadora estadunidense, “em 1969 parecia que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidade, pagaria efetivamente por uma folha de fotocópia que fazia referência a um evento passado ou nunca diretamente experimentado, um grupo de fotografias documentando uma situação efêmera” (LIPPARD, 1997b, p. 263) etc. É verdade que, logo, o mercado de arte revelou os deslimites de sua voracidade e de sua ânsia por novidade quando, ainda no começo dos anos 1970, “os principais artistas conceituais [estavam] vendendo trabalhos por somas substanciais aqui [Estados Unidos] e na Europa; são representados pelas (e ainda mais improvável, exibindo nas) galerias de arte mais prestigiosas do mundo” (LIPPARD, 1997b, p. xxi).

No início dos anos 1980, o mercado de arte, cuja relevância no cenário da arte e da cultura galgava níveis ascendentes em escala exponencial já àquela época, fez ressurgir o interesse na pintura, exaurida e desacreditada desde o esgotamento do moderno, uma pintura que se apresentava agora com nova roupagem e que tentava incorporar uma natureza hipoteticamente transgressora. O sistema de arte, impulsiona-

do pela avidez do mercado, trazia de volta seu objeto artístico mais precioso como resposta à produção de arte conceitual desmaterializada.

O *boom* dos museus de arte precisa ser entendido em relação ao crescente consumo cultural nas sociedades ocidentais, enquanto, por outro lado, revela-se como sendo parte de estratégias de fortalecimento e de reação do próprio sistema de arte. Cabe ressaltar que as exposições de arte que induzem multidões às galerias e aos corredores do museu são invariavelmente aquelas dedicadas aos mestres do moderno, “campeões de bilheteria” do universo da arte.

De volta à nossa formulação e ao nosso problema, é possível ponderar que diante de nossa própria anuência com o sucesso do museu de arte, sucessivamente tomado por mostras de grande reverberação social e popular, não há como insistir com esse preceito que afirma, peremptoriamente, que “a arte não cabe nas instituições de arte”? Devemos admitir, no entanto, que nem sempre as evidências merecem pleno crédito ou que, pelo menos, devem ser perscrutadas através de suas camadas de complexidade.

Em nossa argumentação, inferimos as ações e as respostas do museu de arte como reveladoras de seu comprometimento com uma noção de história da arte centrada no objeto artístico, seja ele uma pintura, fotografia, vídeo ou folha de fotocópia. Esse objeto artístico é, no entanto e de acordo com nossa perspectiva, o testemunho residual do processo de arte, o lugar que acompanha a instauração da arte, mas que não a contém. Nossa formulação propõe uma noção de arte que seja, acima de tudo, ideia e processo, o que recupera as proposições conceituais dos anos 1960 para além do reconhecido processo de desmaterialização em sua acepção política de reação ao mercado de arte. Neste sentido, entendemos que o objeto artístico se revela

como vestígio e memória do processo de arte, sendo esse processo de arte exatamente onde a arte reside em sua fluidez e sua imaterialidade.

A arte manifesta-se no processo de criação, naqueles exatos momento e lugar em que a arte se faz. Desta maneira, seguramente o objeto artístico cabe confortavelmente nas instituições de arte, o que não implica em dizer o mesmo em relação à própria arte; o museu de arte e outros espaços expositivos são depositórios de objetos artísticos, dentre outros objetos, entendidos como resíduos e memórias do processo de arte, do processo de criação, afirmando o museu como o lugar de circulação e de exibição do objeto artístico.

O museu de arte é o lugar por excelência para o encontro com o objeto artístico, lugar em que esse objeto é oferecido à apreciação estética, o que não significa, taxativamente, que este seja o lugar por excelência da arte, mas tão somente o lugar do objeto artístico. Isso porque o lugar da arte e do objeto artístico não é necessariamente o mesmo, já que o objeto artístico é, unicamente, um remanescente, um testemunho do momento de arte, do momento em que o sopro da criação se fez presente e que a arte se constituiu como tal. Neste sentido, o museu de arte seria o lugar da criatura, mas não o da criação. Ou, em outras palavras, o lugar do objeto criado, do objeto artístico, mas não o lugar da criação em si, momento em que a arte se revela. Eventualmente, o museu de arte consegue superar as lógicas que norteiam suas políticas e suas ações ao se configurar como espaço de acolhimento do processo de criação *in natura*.

Em nossa argumentação, defendemos e propomos uma ontologia que promova o deslocamento da arte do objeto artístico, objeto remanescente e testemunho do instante da criação artística, tradicionalmente entendido como o lugar no qual a arte é residente, para um outro lugar, fluido e descolado de materialidade ou fixidez, no qual

a arte se instaura como algo que se imaterializa no exato instante da criação, que evidencia que a arte reside e se manifesta, justamente e exatamente, no movimento exato da criação, naquele instante único — podendo ser um instante alongado ou mesmo formado por diversos instantes, continuados ou não, do processo de criação. Para além desses instantes de criação e de instauração precisa da arte, o que resulta, na condição de objeto artístico, é apenas o resíduo, registro, memória, reminiscência, documento ou algo que o valha do processo de criação, do processo de arte.

Neste sentido, nos interessa pensar a arte como processo, como fluxo a ser experimentado no próprio processo de criação, algo que tem a duração de um sopro, o sopro da criação, e que se apresenta para quem está presente no momento da criação, no momento presente da instauração da arte no processo criativo. É aí, no exato instante do próprio ato da criação, que a arte encontra sua existência e seu sentido.

Isso faz emergir outro problema que parece localizar a arte em um universo muito estreito, composto por aqueles que, de alguma maneira, estão presentes e participam do ato da criação. Isso significaria aceitar que a arte é exclusiva dos artistas e que os outros mortais deveriam se contentar com as manifestações “geniais” da criação desses artistas sob a forma de registro ou de vestígios nos objetos artísticos. No entanto, devemos admitir que o sentimento experimentado no ato da criação, tanto pelo artista como pelos demais criadores, em especial nas práticas de arte colaborativa, é algo que apresenta enormes desafios, senão absoluta impossibilidade, no processo de transferência desse estado de criação para o objeto criado, o qual, eventualmente, pode sequer ganhar existência no processo de arte. Quando o ato de criação de arte ganha certa materialidade em um

objeto artístico, seja ele uma pintura, fotografia, vídeo ou folha de fotocópia, a presença de arte será sempre residual nesse objeto, será sempre uma centelha do que foi o ato criador.

Isso não significa que não se deva ter apreço pelos objetos artísticos do passado ou do presente, capazes de carrear o testemunho, sob a forma de registro, das incertezas, hesitações e decisões dos momentos de criação no processo da arte. Como apontado por Harold Rosenberg a respeito dos pintores expressionistas abstratos estadunidenses, artistas da chamada *action painting*, “cada pincelada teve de ser uma decisão e foi respondida com uma nova pergunta” (ROSENBERG, 1974, p. 18).

Esses objetos — pintura, fotografia, vídeo ou folha de fotocópia muitas vezes preservados no museu de arte — revelam os vestígios da criação e da arte nos traços do artista, identificados por Walter Benjamin como a aura da obra de arte. No entanto, melhor que obra de arte seria chamá-la de “resíduo” ou “testemunho” de arte, uma vez que a arte está no processo e não no objeto artístico.

Mesmo uma pintura que se apresenta como acabada aos espectadores nas salas de exibição e de visitação do museu de arte, somente para aqueles olhares argutos e bem treinados essa pintura será capaz de contar um pouco de sua própria história, de revelar um lampejo dos dramas, dúvidas e decisões que permearam o processo de criação em uma sucessão de tempos que colapsam no próprio quadro. Com essa “compressão de tempos, a pintura parece se aproximar vertiginosamente do cinema, sendo o quadro, em especial os autorretratos com a tentativa de captura de diferentes estados mentais e de humores do artista-sujeito-objeto, imagens que parecem conter o colapso

de tempos cujas marcas permanecem indelévels no objeto pictórico”², pelo menos para aqueles que têm olhos habilitados para ver.

Nosso argumento é que a arte não se encontra no objeto, mas que reside na imaterialidade do ato de criação; arte é processo e experiência, acima de tudo e antes de mais nada, e não pode ser apreendida ou aprisionada em um objeto, mesmo que esse objeto tenha a denominação ordinária de objeto de arte, objeto artístico ou objeto estético. Neste sentido, a imaterialidade da arte estaria próxima das reflexões de Ferreira Gullar em torno do “não-objeto”, quando o crítico poeta reconheceu a urgência do encontro e a relevância do espectador no processo da criação:

Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais do que antes — e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize. (GULLAR, 1977, p. 94)

Embora o não-objeto de Ferreira Gullar não estivesse presente nas primeiras formulações de nosso argumento, o mesmo nos é especialmente relevante para o entendimento desses objetos (de Lygia Clark, de Lygia Pape e de Hélio Oiticica, por exemplo), soberbamente valorizados nas coleções dos museus de arte, embora brandem

2 Essas ideias foram desenvolvidas pelo autor na palestra intitulada *O autorretrato diante do espelho*, apresentada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, em agosto de 2014, no âmbito do FotoRio 2014.

veementemente sua própria inconformidade e sua incompatibilidade com a lógica desses universos museicos.

Afinal, quem não experimentou sincera frustração diante da visão melancólica dos bichos de Lygia Clark isolados em caixas (jaulas?) de acrílico ou dos parangolés de Hélio Oiticica pendurados à distância, sem vida, se oferecendo em cabides exclusivamente ao olhar do espectador? E como seria experimentar a roda dos prazeres de Lygia Pape sem o gotejar das cores amargas na língua? Essa lógica preponderante no museu de arte desconhece que o tão decantado verso que afirma que “o objeto artístico não pode ser tocado” contém seu próprio reverso: o objeto artístico não pode ser tocado pelo espectador enquanto cria-se a impossibilidade de o mesmo espectador ser tocado pelo objeto artístico.

Esses objetos demandam a experiência do espectador de forma explícita, demandam a presença e a participação do espectador (como dito por Gullar, entre outros, “trata-se ainda de espectador?”), enquanto revelam sua incompatibilidade com os espaços museicos. E se, de alguma maneira, logramos avançar em nossa argumentação de que arte é — por excelência — experiência que se encerra no próprio processo de criação, enquanto o objeto artístico seria apenas um remanescente material dessa experiência e desse processo de criação, não sendo, portanto, uma finalidade “natural” da arte, podemos afirmar com alguma segurança que “a arte não cabe nas instituições de arte”, instituições que se configuram como espaços de exibição, raramente como espaços de criação e que nos oferecem esses remanescentes, esses vestígios da criação da arte materializados em objetos artísticos que são resíduos do processo, quer seja uma pintura, uma fotografia, um vídeo ou uma folha de fotocópia.

*Depois de ter você,
Para que querer saber que horas são?
Se é noite ou faz calor,
Se estamos no verão,
Se o sol virá ou não,
Ou pra que é que serve uma canção como essa?
Depois de ter você, poetas para quê?
Os deuses, as dúvidas,
Para que amendoeiras pelas ruas?
Para que servem as ruas?
Depois de ter você.
— Adriana Calcanhoto, Depois de ter você*

Pretendemos, até aqui, trazer uma reflexão em torno do lugar da arte, algo que revela o desprestígio do objeto artístico como lugar privilegiado para a instauração da arte, uma reflexão que se posiciona contrária à noção de que o objeto artístico é, ele mesmo e per se, o contingente por excelência da arte. No entanto, nossa argumentação tem como centralidade os processos de arte sugeridos por novos modelos e novas práticas de criação colaborativa cuja instauração tem trazido incertezas e instabilidade para o campo da arte contemporânea.

Se logramos algum êxito em descaracterizar o objeto artístico como tendo o processo da arte nele incrustado, como sendo o lugar de residência da arte, nosso objetivo central é, justamente, fortalecer a permanência da arte para além do desprestígio e do desencantamento com o objeto artístico em práticas de arte que, muito frequentemente, se realizam (são realizadas) em espaços distintos daqueles caracterizados como instituições de arte. Práticas de arte que acontecem em lugares inusitados ou mesmo nos lugares mais triviais, a rua,

por exemplo, como que oferecendo uma resposta possível à indagação da poeta — “para que servem as ruas?”

Neste sentido, reconhecemos que essas práticas, que revelam descrença no objeto artístico ao enfatizar a relevância da experiência e do processo, se caracterizam como práticas de encontro que se instauram na fluidez das ações e dos eventos, conforme apontado por Miwon Kwon.

Nossa argumentação certamente se distancia de uma reflexão centrada nos objetos residuais dos processos artísticos, reminiscências materiais e históricas festejadas pelo sistema, pelo mercado e pela história da arte. Temos, em primeiro plano, artistas e práticas de arte que têm a invisibilidade (ou semi-invisibilidade) como perspectiva ou como implicação incontornável. Artistas que desenvolvem seus processos de arte em situações que são, por natureza, autofágicas, que se nutrem, se realizam e se expiram no próprio ato de sua realização, na exata experiência do ato da criação. Por conseguinte, esses artistas e essas práticas de arte se afastam das possibilidades de referendar qualquer ênfase do objeto artístico, mesmo quando, de uma maneira ou de outra, o objeto artístico ainda subsiste como consequência desses processos.

Neste sentido, voltamos à nossa reflexão-provocação inicial: se as instituições de arte são, por excelência, o lugar de encontro com o objeto artístico; se o objeto artístico, por sua vez, carrega apenas os vestígios do processo de arte, sendo criatura e não a criação, não podendo ser confundido com a arte per se; e se, por outro lado, existem práticas contemporâneas de criação colaborativa de arte que revelam um contundente desinteresse no objeto artístico, já que se constituem como práticas que privilegiam a experiência do encontro em sua plenitude imaterial, podemos insistir em nossa assertiva de que “a arte não cabe nas instituições de arte”.

Apesar disso, reconhecemos que mesmo alguns artistas comprometidos e praticantes dos modelos de criação colaborativa na arte contemporânea são seduzidos e induzidos a produzir “resíduos artísticos” que carregam vestígios, certamente anêmicos, da potência imaterial dos encontros. Da mesma forma, não desconhecemos a potência da forte presença da ânsia pelo objeto na cultura artística do ocidente a reclamar de cada artista criador uma produção material; como se para que um artista pudesse se ver e se perceber como tal fosse necessário e inevitável que sua criação viesse a encontrar sua própria materialidade na materialidade do objeto artístico.

A escritura da história da arte ocidental se baseia na existência e na constituição do objeto artístico como documento da história. Quando uma análise da produção de arte se afasta desse modelo, em geral, acaba por se envolver em mistificações a reforçar o mito do artista tendo como fundamento e evidências os aspectos mais pitorescos, extravagantes e exóticos de sua personalidade, gerando formulações que adquirem, invariavelmente, colorações triviais em análises rasas em torno da representação social do artista.

No entanto, pouca ênfase tem sido dada a uma reflexão em torno da arte e do fazer artístico que tenha o próprio fazer no centro das preocupações, que tenha presente que é o exato momento em que a arte se instaura como criação que merece a centralidade das reflexões, reconhecendo esse(s) momento(s) marcado(s) pelo sopro da criação como central ao processo de arte, evitando-se que essas análises resvalam para as excentricidades mistificadoras que têm a personalidade do artista como epicentro.

Identificada essa ânsia pelo objeto artístico, essa ânsia pela palpabilidade do objeto artístico como se a sobrevivência e a permanência da ideia de arte na cultura ocidental disso dependessem, as

novas práticas de arte colaborativa tornam evidente a necessidade de enfrentamento dessa lógica centrada no objeto artístico, uma vez que essas práticas, tão presentes no cenário contemporâneo da arte, buscam seu descolamento da ideia de arte que aponta para o objeto como ponto de convergência do gesto e do processo de criação artística. Se, conforme defendemos em nossa argumentação, a arte se instaura no momento da criação, no exato momento da criação, sendo este o exato e único momento de sua aparição relativamente fugaz, cabe ao objeto artístico criado como resultante do processo de criação apenas a condição de documento, de registro a guardar vestígios de arte.

Essas reflexões e ponderações parecem apontar o processo de instauração de arte como algo distante das trivialidades do cotidiano, já que sua instauração no exato instante da criação sugere que apenas os artistas teriam efetivo acesso à arte, enquanto aos demais mortais seria concedido o contato com os vestígios ou resíduos da arte colados no objeto artístico.

No entanto, é preciso considerar que as colaborações no fazer artístico contemporâneo congregam artistas, não raro em número plural, e não-artistas em práticas de características autofágicas que têm como principal consequência não deixar rastros ou resíduos: o que se cria é consumido no próprio ato da criação. Neste sentido, essas práticas colaborativas de arte, em função de sua base expandida de criadores — artistas ou não — envolvidos diretamente no ato da criação, acabam por alargar o contingente de pessoas com acesso direto ao processo de arte, descoladas da ideia do objeto artístico e de sua recepção e apreciação estética nos espaços expositivos do museu de arte.

No caso das práticas colaborativas, a criação de uma arte de caráter efêmero, centrada na experiência do fenômeno da criação artística, parece reafirmar o exato momento da criação como sendo o lugar da arte, o lugar de sua instauração, ao mesmo tempo em que certifica o desprestígio do objeto artístico na arte contemporânea.

A mundanidade da arte

o artista . epítome da autoafirmação . autonomia e mobilidade . ateliê-isolamento . museu-mito . retorno ao mundo real . a nova natureza da arte contemporânea . comunitária e socialmente engajada . aderência ao domínio social . arte colaborativa . mundanização . diálogo e negociação . reposicionamento do artista no mundo . reinvenção do artista

O moderno promoveu a “privatização” da experiência artística, tendo centrado a dinâmica da arte na criação de um único indivíduo — o artista —, ensimesmado em suas certezas e em suas imaginações. A arte, na modernidade, nos foi oferecida “como uma investigação individual do escultor ou pintor, o epítome da autoafirmação” (FIN-KELPEARL, 2001, p. 5), na qual a criação artística tinha como centro e eixo único a própria subjetividade do artista, sendo “tida como o produto de um ato autônomo e individual de expressão” (HEIN, 1996, p. 1). Induzido a criar distanciado de sua audiência, sem expectativa de com ela interagir, ao contrário, parecendo tentar desconhecê-la, o artista produzia sua arte isolado em um mundo supostamente livre, motivado pelas coisas daquele mundo, como se eles — o artista e seu mundo particular — se bastassem. Adiante, em um gesto de quase nobreza, o artista autorizaria sua criação a percorrer o mundo (da arte), oferecendo-se à apreciação de outros na expectativa de promover certo encantamento. A obra seguiria seu périplo, evidenciando sua autonomia e mobilidade, enquanto o artista se mantinha resguardado, distanciado.

Nesses encontros com a obra, o espectador, inicialmente negligenciado pelo artista no processo de criação, teria a oportunidade de interagir com a produção do artista em um processo de fruição estética igualmente individualizado, privado, fundado em parâmetros de percepção subjetiva que tornam essas experiências únicas, nas quais a obra se apresenta (ou é apreendida) de forma singular para cada indivíduo. Mesmo que a obra venha a ser visitada por muitos, cada experiência será única, acentuando as complexidades do território da arte. Assim, em uma ponta — aquela da criação —, o artista evidencia sua singularidade na apreensão e imaginação do mundo expressas na obra, a qual, na ponta da fruição, se oferecerá para quem dela se aproximar, promovendo uma experiência única, particularizada, privada. Nas duas pontas, a arte se afasta do perfil de coisa pública para se apresentar como manifestação e experiência privativas.

Para que a obra de arte pudesse constituir-se e transitar em um mundo paralelo, foi necessário que se criasse um circuito igualmente alternativo ao mundo. Assim, forjou-se o espaço do ateliê — silencioso, quieto, isolado, mítico —, espaço de introspecção e de “iluminação” no qual a obra de arte é gestada e gerada por um indivíduo supostamente iluminado, impregnada de sua visão singular do mundo. Em seguida, a obra é oferecida à fruição em um espaço silencioso, quieto e isolado do mundo — o igualmente mítico museu de arte. Neste circuito paralelo entre ateliê — lugar de produção da obra pelo artista — e espaço expositivo — lugar de encontro e fruição da obra —, acentua-se o processo de privatização da arte, invenção da modernidade (DOHERTY, 2007, 2002).

Neste sentido, os artistas teriam sido induzidos a manter sua arte distanciada das coisas do mundo e das mazelas da vida social, es-

timulados a permanecer em seus mundos e deles extrair uma produção de arte que apenas tangenciaria o mundo mundano. Fechados, os artistas empreenderam buscas em si mesmos para realizar sua arte, já que as coisas mundanas não parecavam com a sublimidade da arte. Enquanto isso, o ateliê do artista seria o espaço privilegiado para essas viagens interiores: um espaço de recolhimento e exclusão, espaço mítico de introspecção do artista e sua célula de criação da arte. Um lugar no qual o artista mantinha-se protegido das desnecessidades do mundo, à medida que se entregava à busca incansável para alcançar o inalcançável, para expressar o inexprimível, materializados em objetos artísticos que carregariam sua atemporalidade e fluidez para distâncias imprevisíveis, replicando noções da autonomia universalizante da arte.

Para o artista, não havia a necessidade de ir ao encontro do mundo, uma vez que o mundo (o seu mundo) parecia se organizar em torno de seu olhar, como se ele exercesse uma força magnética em direção à qual o mundo sucumbiria, uma força que acentuava sua centralidade. Essa percepção encontra sua melhor metáfora no desenho e na rigidez dogmática da grande invenção do Renascimento — a perspectiva —, que reduz o mundo a linhas que convergem para o olhar do artista. Apesar de sua lateralidade social, esse artista era assim mantido no centro do mundo, conforme testemunham o fracasso e o sucesso trágicos de Vincent van Gogh (HEINICH, 1996).

Nas últimas décadas, no entanto, um número crescente de artistas tem rejeitado essa posição de lateralidade na sociedade, demonstrando um interesse renovado em promover o retorno da arte ao mundo real, um interesse em articular sua arte com os desejos daqueles que habitam esse mundo. Depois de se ter tornado específica em relação aos lugares nos quais se materializava, a arte passou a

buscar uma melhor articulação que incorporasse os habitantes desses lugares, fazendo-se comunitária e socialmente engajada (HELGUERA, 2011)³. Essa virada, que acentua o processo de colaboração com os microuniversos que nomeamos comunidades, acompanhou pari-passu a crise final do modernismo, tendo transformado de forma substantiva a natureza da arte.

Fundadas em ideias que ganharam proeminência nos anos 1960 tanto no campo da arte quanto no terreno das manifestações políticas, as práticas de arte colaborativa socialmente engajada são devedoras de atitudes radicais — artísticas e políticas — que conduziram o objeto artístico à própria desmaterialização e que acabaram por liberar o ateliê do artista de sua função original: a criação de objetos artísticos. Nas práticas mais ambiciosas da produção de arte contemporânea, o ateliê parece reduzido a um lugar de encontros e de trocas que favorece a definição de estratégias e de ações em colaboração, afastando a aura denotativa de sua condição mítica. Os novos modos de produção de arte na contemporaneidade já não elegem o ateliê como espaço privilegiado ou preferencial de criação, já que o lugar de produção da arte pode ser virtualmente qualquer lugar, empurrando o ateliê do artista para uma situação de inadequação ou de desnecessidade. A materialidade, eventualmente ainda presente na arte, representa apenas um subproduto residual do processo de criação.

Uma parcela expressiva da arte contemporânea tem se articulado com as comunidades, permanecendo radicalmente dependente, literalmente enraizada, nos contextos sociais, políticos e culturais nos quais se insere, rejeitando, contundentemente, a noção de autonomia em favor da mundanização da arte.

³ Recentemente, alguns autores têm preferido o termo arte socialmente engajada, ou SEA para a sigla em inglês. A respeito, ver HELGUERA, 2011.

Diante do processo de naturalização dos fenômenos culturais, tendemos a receber esses fenômenos como se assim fossem desde sempre e como se assim deveriam permanecer. Isso tende a embaçar nossa visão e a embotar nosso entendimento crítico, impedindo que vejamos o processo de privatização da arte do modernismo como aquilo que efetivamente é, uma construção, sendo, portanto, passível de ser questionado e de ser deslocado por outras formulações. Se a tradição ocidental sedimentou nossa compreensão do fenômeno artístico como sendo a manifestação da plena individualidade do artista, cujo produto se oferece à experiência também individualizada e privada do espectador, isso não significa que essa verdade deva se impor ou ser aceita como uma dinâmica coerente e definitiva do fenômeno artístico. Ao contrário, pode-se especular que “em uma perspectiva alongada, a história da arte é a história da arte pública. Embora hoje as pirâmides e as catedrais pareçam museus, não era o caso no tempo de sua criação. [...] A arte tinha lugar e uso específicos. Remover a arte de seu lugar seria um sacrilégio — literalmente” (FINKELPEARL, 2001, p. 15).

Dessa maneira, podemos indagar se não estaria em curso, com as práticas colaborativas contemporâneas desenvolvidas em microuniversos político-socioculturais específicos, a busca da arte por uma ressonância social mais robusta, expressa na rejeição do processo de privatização da arte e no resgate de sua dimensão pública, negligenciada por parte significativa do modernismo.

Se o invólucro do ateliê funcionou para o artista como um escudo a garantir-lhe liberdade de escolhas em suas decisões, para o artista mundano, aquele que em suas práticas criativas é confrontado com as mazelas e idiosincrasias do mundo, o anteparo do ateliê simplesmente desapareceu. O artista abdicou do refúgio do ateliê,

falso sinônimo de garantia de liberdade em isolamento do mundo, para se lançar em práticas de encontro que demandam, de pronto e acima de tudo, o interesse e a franca disposição para o diálogo e para a negociação.

Entretanto, não é de todo incomum que artistas envolvidos com as comunidades carreguem para esses encontros os mesmos padrões cunhados na modernidade, derramando sobre essas comunidades ideias, projetos e verdades na expectativa de uma aderência imediata, em contradição à perspectiva de diálogo franco e de negociação democrática. Esses artistas revelam dificuldade em se desapegar de asunções que propugnavam sua centralidade no processo criativo da arte. Ao mesmo tempo, tais artistas parecem desconhecer a dimensão política da aproximação com a sociedade, inclinados a entender esse movimento colaborativo como mais um gesto vanguardista em uma feira de práticas de ruptura, como sendo a “última fronteira” a ser conquistada no território da arte, em um processo marcado por uma noção esvaziada de vanguarda, desconhecendo que a dimensão pública da arte não pode ser dissociada de sua dimensão política, sendo dois momentos de um mesmo gesto.

A nova dinâmica da arte contemporânea expõe a necessidade de redefinição dos mecanismos de funcionamento de todo o sistema de arte — produção, circulação, consumo, instituições e crítica da arte —, demandando uma verificação profunda de nossas certezas no terreno da arte. O desarranjo do sistema de arte causado por essas práticas colaborativas é de tal monta que parece provocar a necessidade de reinvenção do próprio sistema.

Não podemos desconhecer, no entanto, que o sistema de arte soube resistir à sucessão de ataques das vanguardas do século XX,

tornando-se um perito experiente na arte da sobrevivência, aprendendo a se nutrir e a se fortalecer com esses mesmos ataques. Por outro lado, as novas práticas de arte contemporânea no domínio público parecem atacar o sistema com contundência incomum em diferentes flancos: na recusa em se instaurar como um objeto colecionável, enfrentando o colecionismo corrente; ao questionar o mito do artista individual, reposicionando o artista no território mundano do cotidiano; ao redefinir a noção de autoria, rejeitando a assinatura autográfica do artista em favor do coletivo; ao afirmar que o lugar da arte pode ser qualquer lugar e, mais que isso, ao afirmar que a arte está atada a determinado lugar, ao lugar em que foi gestada e produzida, repelindo a noção de que a arte tem um lugar próprio e adequado para sua instauração da arte, um lugar reservado nas instituições. A esses enfrentamentos que apontam para o desaparecimento do objeto, do autor e da autoria, além da inadequação das instituições para lidar com as novas dinâmicas da arte, se soma a percepção do fenômeno artístico contextualizado e radicalmente atado a situações específicas que lhe deram origem e que lhe dão sentido, o que promove um assalto simultâneo e contundente à autonomia, à mobilidade e à universalidade da arte.

Portanto, não se pode reduzir as práticas de arte socialmente engajada a mais uma ocorrência na longa genealogia de experimentações e rupturas que caracterizaram os exercícios das vanguardas ao longo do século XX, mantendo-se essas práticas dissociadas de suas flagrantes implicações políticas, sob o risco de promovermos a supressão de sua potência. Para além da experimentação, a exploração das possibilidades que se abrem para a arte com as novas práticas colaborativas exige que consideremos a reinvenção do sistema de arte em outras bases, abandonando convicções que têm norteadas

nossa percepção (a)política da dinâmica da arte. Essa percepção foi se cristalizando a partir da década de 1950 sob influência do processo de esvaziamento dos conteúdos políticos que orientaram a ascensão e primazia da arte estadunidense no cenário internacional, no qual forças conservadoras estavam empenhadas em “tornar política e socialmente impotente um poderoso instrumento de mudança social — a cultura visual — cujo potencial os censores do governo sempre percebiam com maior nitidez que os artistas” (PIPER, 2008, p. 174)⁴, coerente com estratégias de enfrentamento aos postulados socialistas no plano interno (macarthismo) e no plano externo (Guerra Fria).

Os movimentos recentes da arte em direção às comunidades, parceiras do artista na criação da arte, não podem ser tratados como uma situação corriqueira. Até porque não são. As consequências políticas desses gestos exigem reflexões cuidadosas sobre a própria natureza da arte contemporânea, sobre o reposicionamento do artista no mundo e as novas correlações de poder no interior do sistema de arte. O sistema institucional da arte, coerente com a percepção do fenômeno artístico localizado na esfera privada, tem reagido aos postulados das novas práticas artísticas colaborativas que apontam para a coletivização da experiência artística. Assim, essas práticas recentes da arte socialmente engajada não seriam aceitas sem antes ter que enfrentar a resistência de um sistema por excelência elitista e conservador, fundado nos postulados da privatização do fenômeno artístico.

O sistema institucional da arte tem tentado aplacar a potência dos novos postulados da arte colaborativa por meio de diferentes

4 Ver também RIBALTA, Jorge. On Public Service in the Age of Cultural Consumption. *Parachute*, n. 111, p. 144-155, jun./jul./ago. 2003 e GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

estratégias, oscilando entre a desqualificação, que aponta para o esvaziamento da “condição de arte” dessas manifestações, e a sedução integradora dessas práticas ao circuito das bienais e grandes mostras internacionais. Esse processo de incorporação requer forte acomodação para a adequação mútua de realidades tão díspares e conflitantes — de um lado as práticas colaborativas, tão dependentes dos contextos comunitários com os quais dialogam e nos quais se inserem, e, de outro, o universo das instituições de arte, com seus engessamentos, suas normas e interesses, além da permanente necessidade de afirmar a instituição como lugar preferencial para a instauração da arte. Essa acomodação revela-se como uma estratégia de neutralização dos aspectos radicais das práticas colaborativas, tais como a aderência da experiência artística ao contexto específico de instauração, já que essas práticas estão, definitivamente, enraizadas nos contextos sociais, políticos e culturais das comunidades com as quais estabelece os diálogos da arte, não sendo passível de transposição para o universo institucional sem perda considerável de seu propósito e de sua potência.

A aderência dessa arte ao domínio social subtrai da obra de arte as propriedades de mobilidade e autonomia, centrais para a constituição do circuito de arte contemporânea. É bem verdade que o sistema respondeu imediatamente à perda de mobilidade da obra de arte, tanto pela aderência dos projetos/ações a contextos sociais específicos quanto pelo próprio processo de desaparecimento do objeto artístico, decretando que, na atualidade, o artista é aquele que passa a percorrer o circuito em substituição à obra, aquele que se desloca, que está em trânsito, aquele que deixa o ateliê, não mais a obra, em processo de desaparecimento.

No entanto, a dimensão política de maior envergadura das práticas colaborativas reside, justamente, nas novas relações que se estabelecem com as audiências. A começar pelo fato de que esse fenômeno artístico — que não pode ser chamado de novo, uma vez que surgiu no início da década de 1990 — tem sua instauração em espaços distintos daqueles tradicionais, determinando o reposicionamento dos espectadores. Ou, mais que isso, essas práticas parecem tornar sem sentido a própria noção tradicional de espectador, que se apresenta agora deslocado e correndo o risco de ser simplesmente eliminado. Aquele espectador foi transformado em participante-criador de um tipo de arte que se faz enquanto é consumida por aqueles que a produzem — os participantes-espectadores-coautores-parceiros do artista —, tudo junto e a um só tempo. Uma arte que é consumida na medida em que é criada, uma arte cujo consumo integra seu processo de criação.

As propriedades efêmeras dessas práticas obrigam que os hábitos do mundo da arte, aqueles acostumados à condição de espectador-amante-das-artes, tenham de se deslocar a “lugares exóticos” (a partir de sua própria perspectiva), caso queiram experimentar a atividade de arte — ação, projeto ou seja lá qual for a configuração que ganhe. Caso contrário, seu contato com o projeto de arte ficará reduzido a versões parciais e requentadas, com base em registros documentais e em relatos. Isso porque, diferentemente das obras de arte que permanecem em estado de espera nos museus e nas salas de exposição, oferecendo-se aos visitantes, esses projetos de arte, ações efêmeras, “performances no campo ampliado” (HELGUERA, 2011, p. X) da cultura, se “materializam” em dia, hora e local marcados.

Conforme apontado por Pablo Helguera, se o “ambiente da arte contemporânea se caracteriza pela noção de exclusão, não pela inclu-

são, já que a estrutura de interações sociais dentro de seus limites é baseada em um repertório [fechado] de códigos culturais, ou senhas” (HELGUERA, 2011, p. 22), a inserção das novas práticas de arte no domínio público parece apontar para a ampliação das audiências, uma vez que atinge segmentos da sociedade tradicionalmente excluídos das práticas da arte contemporânea. Segmentos que não partilham o sentimento de pertencimento no universo próprio e excludente da arte, que não desfrutam de seus códigos de acesso e que passam, em consequência, a articular sua existência em outros registros culturais. Assim, poderia parecer estar em curso um processo democrático de dilatação do público de arte.

No entanto, a conciliação dos interesses do público tradicional de arte contemporânea e os daquele tradicionalmente excluído do território da arte parece ser tarefa complexa e difícil, se de alguma maneira possível. Em certa medida, parece haver um fosso entre os interesses de uns e os dos outros, o que dificulta a aceitação da perspectiva de dilatação do público. O fato é que, em resposta às práticas de arte em diálogo com as comunidades, as quais trazem “para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência (tradicional) da arte têm escapado” (JACOB, 1996a, p. 59).

Neste sentido, não parece correto nem adequado afirmar o alargamento da base do público de arte, já que parece que “a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. De fato, é essa mudança na composição da audiência e sua posição no núcleo da criação que fazem dessa arte pública algo tão novo” (JACOB, 1996a, p. 59).

E o artista? Estaria pronto para enfrentar as novas dinâmicas da arte como se apresentam? Estaria ele interessado e apto a desen-

volver sua produção de arte em um novo registro, aquele que aponta para a instauração da arte para além do público tradicional da arte, formado por críticos, curadores, colecionadores, aficionados, além de outros artistas?

Estaria ele informado quanto às implicações políticas deste novo paradigma nas correlações da arte, integrada de maneira mais incisiva nas políticas do cotidiano? Ou, ao contrário, o artista se aproxima das comunidades sem se desvencilhar de assunções que o distinguem de outros segmentos da sociedade, aproximando-se das comunidades em um sobrevoo de expropriação que carrega para sua arte elementos que alimentam seu interesse privado, sem comprometimentos, sem interações, em um retorno já previamente delineado ao sistema da arte, como um voo do bumerangue? Neste cenário, as comunidades não seriam sujeito, mas objeto das investigações do artista, refletindo atitudes conservadoras que tentam se justificar como vanguardistas, mesmo que não se ouse dizer o nome. Talvez uma única formulação possa condensar essas indagações e inquietações: o artista mudou, ou ao menos está pronto para essas mudanças?

O processo de reinstauração e reenfaturação da dimensão pública da arte, em substituição à “privatização” do fenômeno artístico promovido pela arte moderna, tem deixado críticos, curadores, colecionadores e profissionais da arte entre perplexos e vacilantes diante da não aplicabilidade dos critérios tradicionais na análise e no julgamento da excelência da obra artística. O processo de recuperação do sentido público da arte requer a reinvenção de todo o sistema de arte, inclusive a própria reinvenção do artista, induzido a se desapegar de assunções cunhadas na modernidade e que permanecem informando suas práticas, atitudes e comportamento diante do mundo.

Essas novas práticas, que provocam a mundanização da arte, promovem igualmente o deslocamento do artista, alijado de sua posição central (mesmo que fictícia) no território da arte, para afirmar que a instauração da arte é produto do encontro entre o artista e o “outro”, que nos jargões da arte contemporânea tem respondido pelo nome de comunidade.

O despejo do artista

o espaço mítico do ateliê . lugar de isolamento . refúgio da obra antes da obra . ateliê-artista-obra . criação do cubo branco . reinstalação do ateliê . espetacularização . museu . crise do modernismo . o artista despejado do ateliê modernista . transbordamento em direção ao mundo . espaços públicos . prática pós-ateliê . in situ . contaminações do mundo mundano . riscos e armadilhas . práticas de participação democrática . processo de colaboração . potencialidades de diálogo

Os dedos brincam ao longo da estátua. E é todo o ateliê que vibra e vive. Tenho a curiosa impressão de que, se ele ali está, sem que as toque, as estátuas antigas, já terminadas, alteram-se e transformam-se porque ele trabalha numa de suas irmãs. [...] Só quando deixo o ateliê, quando estou na rua, é que percebo que nada mais à minha volta é verdadeiro. Será que o digo? Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas.

— Jean Genet, *O ateliê de Giacometti* ⁵

Naquele ateliê escuro, Rothko parecia mais a vítima de sua obra que seu criador. Quanto mais tinha sucesso em sua missão, mais parecia excluído de seu próprio produto, como se pudesse revelar o segredo, mas não dele partilhar.

— Brian O'Doherty, *Studio and Cube* ⁶

⁵ GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 92).

⁶ O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed* (Nova York: Bueli Center / Columbia University, 2007, p. 22).

Na segunda metade da década de 1950, Jean Genet foi um visitante assíduo do ateliê de Alberto Giacometti em Paris, inicialmente com o objetivo de realização de um retrato proposto pelo artista. Porém, logo as visitas se espalharam em amizade e intercâmbio intelectual a aproximar dois ícones do modernismo: de um lado, Genet, poeta, dramaturgo e escritor de *Nossa Senhora das Flores* (1944), *Querelle — Amar e Matar* (1947), *Diário de Um Ladrão* (1949), e peças de teatro como *O Balcão* (1956), entre outras; do outro lado, Giacometti, autor das indefectíveis figuras de caminhantes esguios e torturados por sua própria humanidade. O ateliê de Giacometti, descrito por Genet como um espaço que “que vibra e vive”, parece querer usurpar as prerrogativas dos deuses ao outorgar um sopro de vida a materiais antes inanimados; um espaço mágico que faz crer que na vida que corre do outro lado da porta, que passa nas ruas, “nada é verdadeiro”.

Dentre os mitos que permeiam o universo modernista, o ateliê do artista se destaca como o espaço onde a beleza é perseguida e encetada sob a benção dos deuses, em um processo que demanda ao artista uma compensação sacrificial, fazendo-o assumir o papel de mártir de “um homem [que] morre lentamente, [que] consome-se”, mito que encontra em van Gogh sua “mais completa tradução”. O espaço mítico do ateliê do artista, o lugar de isolamento onde a arte ganha existência, é um elemento importante na composição mítica do artista, solidamente fundada no paradigma inaugurado por van Gogh, que “incorpora uma série de mudanças no valor artístico, da obra para o homem, da normalidade para a anormalidade, do sucesso para a incompreensão, da trivialidade para a raridade” (HEINICH, 1996, p. 146). É justamente nesse espaço íntimo e silencioso do ateliê que o artista constrói e exercita sua persona mais singular, adiante oferecida ao público como complemento de sua obra, como

um selo a garantir sua procedência “artística”, em conformidade com a percepção do artista pela sociedade que incorpora a “normalização do anormal”, processo em que “a anormalidade [relacionada estritamente ao comportamento do artista] não é valorizada como uma exceção, mas como a regra” (HEINICH, 1996, p. 143).

Essa vinculação entre ateliê-persona do artista-obra tem sido evidenciada pela recriação de ateliês de artistas dentro dos espaços museicos, colapsando as distâncias e os tempos que apartam os lugares de produção e de exibição da arte. É bem verdade que, nessas transferências dos ateliês em suas reinstalações nos museus de arte, a presença do artista é apenas residual, espetacularizada na fetichização de seus apetrechos profissionais. Esse espaço outrora ocupado pelo artista, carregado do “mistério artístico solitário e da inacessibilidade do impulso criativo” (RODENBECK, 2009, p. 54), espaço que já foi domínio absoluto do artista e que se organizava em torno de sua presença e decisões, agora se oferece desenergizado e domesticado à apreciação mansa no interior do cubo branco, desembaraçado do incômodo da personalidade impertinente do artista.

Essas reinstalações parecem uma tentativa de enfrentamento de contradições apontadas pelo artista francês Daniel Buren, para quem a obra de arte somente está em seu lugar enquanto não se realiza como obra, enquanto permanece no ateliê distante dos olhos do público. Quando em exposição, a obra de arte finalmente se efetiva como tal, mas estará fora de lugar. Neste sentido, para Buren, o universo privado do ateliê do artista, em sua autorreferencialidade e clausura, seria o refúgio da obra antes da obra.

No ateliê, a obra está isolada do mundo real. Enquanto isso, é exatamente neste momento, e somente neste momento, que ela está mais próxima de sua própria realidade. Subsequentemente a obra não parará de se distanciar dessa realidade, eventualmente tomando emprestadas outras

realidades que não poderiam ser antecipadas por ninguém, nem mesmo pelo próprio artista que a criou. Esta realidade pode até mesmo ser totalmente contraditória à própria obra, em geral acabando por servir a benefícios mercantis e à ideologia dominante. Dessa maneira, é quando a obra está no ateliê, e somente nesse momento, que a obra está em seu lugar. (BUREN, 2004, p. 18)

No entanto, conforme reconhecido pelo próprio Buren, essa formulação se instaura como uma “contradição moral” sem chance de superação, uma vez que uma obra de arte não é produzida para ser mantida enclausurada no ateliê do artista, à distância do olhar público em seu recinto privado, sendo necessário que ela — a obra de arte — seja lançada no mundo, seja confrontada pela realidade desse outro mundo, mesmo que através da mediação e dos anteparos das instituições de arte.

A reinstalação — asseada, asséptica e elegante — do ateliê do escultor romeno Constantin Brancusi no Centro Georges Pompidou, Paris, em 1997, é um exemplo consistente dessa transferência anódina que, enquanto tem a pretensão dar visibilidade ao lugar da produção da arte, como se revelasse um pouco do processo de criação do artista, acaba por oferecer ao público tão somente uma imagem pasteurizada e descontaminada, uma vaga referência do lugar onde Brancusi produziu suas esculturas magníficas. O que acaba por ser oferecido ao público visitante do Musée National d’Art Moderne de Paris é menos que uma sombra do que teria sido o verdadeiro ateliê de Brancusi na capital francesa, capaz de provocar “uma impressão que, como muitos escritores atestaram, era irresistível, com suas paredes brancas e a luz caindo sobre objetos preciosos brilhando entre blocos toscos de madeira e pedra. Ele [o ateliê] parecia ao mesmo tempo um templo e um laboratório de arte” (Sidney Geist apud O’DOHERTY, 2007, p. 37).

No início de 2001, o ateliê do pintor irlandês Francis Bacon foi inteiramente reinstalado na Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, em Dublin, cidade natal do artista, incluindo a remontagem de pilhas de detritos, de pinceis endurecidos, potes de tinta ressecada, livros e revistas desconjuntados pela manipulação descuidada, caixas de papelão etc. Tal processo (e esforço que incluiu a construção de um anexo para abrigar a remontagem do ateliê) deixa muitas dúvidas quanto à sua efetividade para uma melhor leitura e compreensão das pinturas de Bacon, correndo o sério risco de ser apenas mera instauração nos territórios da espetacularização.



Vista do ateliê original de Constantin Brancusi em Paris.
Fonte: <http://www.centrepompidou.fr/>



Ateliê de Constantin Brancusi recriado por Renzo Piano no Centro Georges Pompidou, 1997.
Fonte: <http://www.centrepompidou.fr/>



Vista do ateliê de Francis Bacon em 7 Reece Mews, Londres
Foto: Perry Ogden, 1988.

Fonte: <https://www.francis-bacon.com/artworks/studio/>

O ateliê do artista se configura, acima de tudo, como um lugar privado onde obras de arte são produzidas na expectativa de se tornarem públicas, em seu sentido mais generoso que engloba até mesmo os limites circunscritos das coleções particulares. O ateliê do artista integra um sistema segmentado, fechado e perfeitamente conectado de produção, circulação e comércio da obra de arte, ao lado da galeria, do museu, da crítica e das coleções. O sistema de arte modernista, alicerçado em torno do objeto artístico, é impensável sem o ateliê, lugar de criação desse objeto. Para Daniel Buren, “em muitos casos, o ateliê é mais necessário (crucial) para o artista que a galeria e o museu. De fato, ele precede a ambos” (BUREN, 2004, p. 16), um lugar que “serve a uma dupla seleção, primeiro a do artista, distante dos olhos dos outros, e depois, a dos curadores e *marchands*” (BUREN, 2004, p. 17). O ateliê é indispensável não somente para o artista, mas para todo o sistema de arte modernista, dependente — como é — da produção do objeto de arte.

Diferentemente de Buren, para quem a obra de arte somente encontra sua verdadeira realidade, mesmo que insustentável, enquanto ainda mantida no espaço de sua criação, o ateliê, o teórico da arte estadunidense Brian O’Doherty, também artista (como Buren) que se apresenta sob o nome de Patrick Ireland, depois de lembrar que uma das primeiras tarefas da galeria é separar o artista da obra enquanto mobiliza-a para o comércio, afirma que no ateliê as “obras são esteticamente instáveis, [...] vulneráveis a um olhar ou a uma mudança de luz. Elas ainda não determinaram seu próprio valor” (O’DOHERTY, 2007, p. 19). Para O’Doherty, esse processo de consolidação dos significados da obra de arte

começa quando [as obras] são socializadas nas paredes da galeria. Se o artista é o primeiro espectador, o primeiro fator de estabilização é o visitante do ateliê. A visita ao ateliê se tornou um clichê no modernismo, e

permanece como tal. [...] O visitante do ateliê é o prefácio do olhar público. [...] A visita ao ateliê pode ser um tremendo sucesso ou um desastre, uma muito desejada “descoberta” ou uma intrusão horrorosa. (O’DOHERTY, 2007, p. 19)

Dessa forma, o ateliê do artista está extremamente conectado à galeria e ao museu de arte, sendo impensável a existência de um sem a existência do outro, assim como a obra de arte, produzida no isolamento do ateliê do artista, acabou por determinar a necessidade de criação de um espaço de exibição que a acolhesse, que a mantivesse parcialmente apartada do mundo real, relativamente isolada das realidades e contaminações do mundo mundano, o que deflagrou a necessidade de criação do cubo branco. Como se o isolamento que acompanhou a obra de arte em seu processo de gestação e maturação no ateliê do artista necessitasse agora, quando de seu descolamento da presença do criador, de uma correspondência no espaço da galeria, que mesmo não sendo um ambiente absolutamente vedado à visitação, às contaminações do mundo — afinal trata-se de um espaço público —, funciona como um filtro a selecionar os fluxos de realidades aos quais a obra de arte é exposta. Desta maneira, formatou-se o espaço da galeria de arte moderna, na qual, conforme apontado por Brian O’Doherty no clássico *No interior do cubo branco*, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. [...] Sem sombras, branco, limpo, artificial — o recinto é consagrado à tecnologia da estética” (DOHERTY, 2002, p. 4).

Dois ateliês destacados tiveram grande influência na formatação dos espaços de exibição da arte no modernismo: os de Constantin Brancusi e Piet Mondrian em Paris e Nova York, embora sejam tipos bastante distintos de ateliê. O primeiro (de Brancusi), um “ateliê de

acumulação” que nos propõe a “estética da redundância”, enquanto o ateliê identificado com Mondrian se caracteriza como um “ateliê de despojamento monástico” a nos orientar em direção à “estética da eliminação”, enfatizando-se que “o puritanismo de Mondrian foi transposto para o cubo branco, no qual o visitante é sempre transgressivo. O que quer que interferisse em sua vida era removido. Na parede, cada pintura autocontida [...] tinha uma cota de espaço ao redor” (O’DOHERTY, 2007, p. 34-35).

Certamente o rigor do ateliê de Mondrian, em seu despojamento radical que tendia a eliminar qualquer elemento (de qualquer ordem ou categoria) que pudesse trazer qualquer distúrbio ou distração para o equilíbrio perseguido pelo artista, parece melhor evidenciado nas arquiteturas e fisicalidade dos espaços de exposição modernistas. A ideia de que cada obra de arte precisa de um espaço em torno que lhe seja próprio e exclusivo a evitar contaminações é seguramente um dos preceitos perseguidos nas montagens de exposição. No entanto, a “estética da redundância” do ateliê de Brancusi é igualmente rigorosa (senão mais rigorosa) quanto aquela apresentada no ateliê de Mondrian. Um rigor que denotava a tentativa de maior controle sobre a recepção da obra de arte, não permitindo que ela se distanciasse do ateliê, transformando esse mesmo ateliê em espaço de exposição: “foi, de fato, um ateliê que se transformou em galeria, e Brancusi, em seu diretor” (O’DOHERTY, 2007, p. 38).

Em um passado mais recente, a desenfatização da arte fundada na produção do objeto de arte, em especial as tradicionais pinturas e esculturas, gerou a crise do ateliê que acompanha pari passu a crise do espaço da galeria de arte, espaço que havia se transformado ele mesmo em um meio de arte: “a pintura foi o melhor amigo da galeria branca, o avatar do modernismo. Não importa quão radical fossem

suas inovações, a tela era pendurada docilmente na parede. Mas com o declínio da pintura como o modo dominante, a pureza do espaço branco ficou comprometida” (O’DOHERTY, 2007, p. 39).

A crise do modernismo, inaugurada com a morte emblemática de Jackson Pollock em 1956 e instaurada em definitivo nos anos 1960, acabou por transformar, substancialmente, a natureza da produção da arte, jogando o ateliê tradicional em uma crise de inadequação ou mesmo de desnecessidade, parecendo inviabilizar sua permanência como espaço preferencial para a produção da arte como que a embargar o ateliê do artista por sua própria inutilidade. Some-se a isso as novas demandas políticas deflagradas no campo das artes e teremos um cenário no qual o artista parece itinerar — sem-teto e sem pouso — em busca de uma interação social que dê maior sentido à existência de sua arte.

A crise do modernismo, materializada na desmaterialização do objeto artístico, acentuou a inadequação do espaço do ateliê para a geração de uma arte mais avançada, promovendo como consequência a inviabilidade do ateliê, acabando por decretar o despejo do artista.

Para ser contemporânea, a arte deve ser específica ao máximo e funcional, isto é, ela deve se relacionar com o mundo real — política, show business, música, prática analítica, medicina, etc. Isso não significa que a arte deva ser subserviente a essas atividades; me refiro à sua transgressão mútua.

— Anatoly Osmolovsky, Rejection of Museums!⁷

Um sentido de lugar se mantém distante para a maioria de nós. E esta deficiência pode ser vista como a causa primeira de nossa perda de contato

⁷ OSMOLOVSKY, Anatoly, Rejection of Museums! (*Third Text*, v. 18, n. 6, nov. 2004, p. 646).

com a natureza, da desconexão com a história, da vacuidade espiritual, e do estranhamento diante de nós mesmos.

— *Miwon Kwon, One Place after Another*⁸

Cada vez mais, artistas buscam se aventurar no universo dos espaços públicos como lócus de instauração de sua criação artística, em experiências que se sucedem tanto no Brasil quanto pelo mundo afora, em projetos que se caracterizam, em sua maioria, pelo “interesse artístico em coletividade, colaboração e comprometimento objetivo com um grupo social específico” (BISHOP, 2006b, p. 178). Esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo — o ateliê modernista. Como se o acúmulo de realidades a invadir o ateliê do artista — exemplo máximo oferecido por Kurt Schwitters e sua *Merzbau* — acabasse por contaminar aquele espaço reservado ao isolamento da arte antes de sua afirmação como arte. Como se diante dessas invasões, o artista se visse obrigado a seguir as pistas daquela contaminação de realidades. Ou mais que isso: como se diante do abarrotamento de realidades, o espaço físico do ateliê não mais comportasse o artista, despejando-o, desalojando-o, desabrigando-o. E esta seria a nova realidade a ser enfrentada pelo artista na contemporaneidade: um desabrigado itinerante a buscar, com sua arte, respostas às realidades com as quais é confrontado. Essa mudança do paradigma do lugar do artista na sociedade foi intuída por Albert Camus, falecido nos primeiros dias de 1960, para quem, “ao contrário da presunção corrente, se existe algum homem que não tem o direito à solidão, este é o artista” (apud GABLIK, 2002, p. 158).

⁸ KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002, p. 158).

Na esteira deste processo de despejo de seu próprio ateliê, o artista tem voltado sua produção em direção às comunidades, empurrado por um chamamento para que assumisse maiores responsabilidades no âmbito da sociedade.

Para Lucy R. Lippard, as práticas de arte pública crítica sugerem uma “arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente” (LIPPARD, 1997a, p. 264). No seu processo de produção, essa arte se deixa banhar por práticas dialógicas, salientando que essa produção de arte é realizada com a comunidade, afirmando-se como práticas de participação democrática. Neste cenário em que as comunidades são trazidas para o centro das inquietações no próprio processo de criação, cumpre-se igualmente um deslocamento de audiências, conforme já mencionado, é explicitado por Mary Jane Jacob:

Na medida em que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência [tradicional] da arte têm escapado. [Dessa maneira] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. De fato, é essa mudança na composição da audiência, e sua posição no centro criativo, que faz dessa arte pública algo tão novo. (JACOB, 1996a, p. 59)

Conforme apontado por Miwon Kwon, “muitos dos envolvidos em tais esforços não veem suas obras dentro do universo histórico da arte pública. Ao contrário, eles inscrevem suas práticas — uma forma contemporânea de arte política ativista e socialmente consciente — dentro do escopo da vanguarda estética [dos anos 1960]” (KWON, 2002, p. 106). De maneira a enfatizar o descolamento da arte produzida no espaço público na contemporaneidade daquela mais tradicional de caráter celebratório, a *performer* e teórica da arte Suzanne

Lacy cunhou o termo “novo gênero de arte pública”: “artes visuais que usam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas” (LACY, 1995, p. 19). Para Lacy, essa nova arte pública é, acima de tudo, baseada no compromisso. Com isso, os artistas passam a articular seus projetos (quase não é possível falar em obra, tal o grau de desmaterialização desses processos) em estreita colaboração com as comunidades, catapultadas, eventualmente, para a posição de coautores.

As práticas diferenciadas dessa nova arte pública acabaram por acarretar o deslocamento do artista de sua posição de isolamento, na qual o artista parecia permanecer isolado por inadaptação ao mundo, paralisado por interesses obscuros que preferem a arte desconectada da realidade, e em consequência, menos crítica.

Os novos processos de cooperação introduziram uma dinâmica nada habitual ao processo criativo da arte, substituindo procedimentos que centralizavam nas mãos e na mente de um ser singular, pretensamente dotado de dons especiais — o artista —, por um processo de negociações, sob a injunção de interesses múltiplos, que empurram o artista para a posição um tanto ou quanto de mediador. Nesse novo cenário, “o artista, acostumado a ser um produtor de objetos estéticos[,] agora é [transformado em] um facilitador, educador, coordenador e burocrata” (KWON, 2002, p. 51) de encontros com a comunidade que podem resultar em obra permanente, efêmera ou mesmo em obra nenhuma, nos quais o processo é o que importa e é efetivamente valorizado: a prevalência do verbo sobre o nome, como observado por Miwon Kwon.

A arte, ao ser percebida em sua potencialidade de diálogo em direta conexão com as comunidades dentro do território ampliado

da sociedade, busca se dedicar, através do diálogo e das negociações, ao levantamento, compreensão e questionamento de demandas, anseios, desejos e sonhos dessas comunidades. Ao abandonar as grandes narrativas do discurso da arte em favor de um diálogo no plano do cotidiano, em que coisas simples são ditas de forma simples por pessoas simples (que não mais acreditam em sua própria “genialidade”) de maneira que sejam compreendidas por pessoas igualmente simples, observamos um processo de “horizontalização” da arte, sinônimo para democratização, em substituição a uma relação verticalizada que colocava o artista fora de alcance do mundo, isolado em outro mundo.

O projeto desenvolvido pelo artista em contato direto com a comunidade caracteriza-se como uma prática artística pós-ateliê, deixando de ser exercida / desenvolvida no confinamento do ateliê e passando a realizar-se *in situ*, situação em que tempo e espaço são comprimidos no processo de produção, circulação e consumo da arte. No processo mais tradicional de produção da arte, que envolve a produção de objetos de arte no ateliê, a circulação e o consumo desses objetos acarretam seu deslocamento para que possam ser exibidos em museus ou galerias de arte, perfazendo assim (parcialmente) o ciclo da obra, até que venha repousar em uma coleção. Nas práticas pós-ateliê da nova arte pública crítica, desenvolvida em colaboração com as comunidades, não são mais as obras que se deslocam, mas os artistas que, deixando os ambientes protegidos dos ateliês, se inserem nas comunidades para com elas realizar projetos de arte compartilhados. Neste contexto, os projetos — eventualmente obras — são desenvolvidos nos próprios locais em que são consumidos e, frequentemente, a própria comunidade interagida e coautora é também o único público de arte, empurrando o “público secundário”

(DOHERTY, 2004, p. 9)⁹, conforme identificado por Claire Doherty, para uma situação de não-lugar.

Tão logo o culto da arte orientada para os negócios dos anos 1980 acabou, muitos viram a necessidade de um renascimento moral. Hoje, a mercadoria tenebrosa está em processo de expurgo, e a correção é promovida como um novo valor estético supremo. Como consequência, a infraestrutura da arte de vanguarda — a galeria, o galerista e o colecionador — está sendo substituída por uma “alternativa”: o espaço sem fins lucrativos, o curador e a fundação. Sintonizado com o recente enrabiamento do país com o ativismo conciliatório, a arte se transformou em um valor meramente instrumental para este conglomerado institucional — tão valioso quanto o peso de seus benefícios sociais.

— Yishai Jusidman, inSITE¹⁰

A democracia não é uma alternativa a outros princípios da vida associativa. Ela é a própria ideia da vida em comunidade.

— John Dewey, Creative Democracy¹¹

Se o ateliê do artista foi refúgio, torre de marfim, santuário” ou algo que o valha, um lugar protegido do mundo capaz de levar o artista a acreditar que, em seu domínio, podia quase tudo, a transferência do campo da prática artística para o espaço público carrou uma mudança imediata de posicionamento do artista diante do processo artístico e da própria sociedade. Diferentemente do ateliê, o espaço público é o espaço de negociação por excelência.

9 De acordo com Claire Doherty, a audiência secundária seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em coautores.

10 JUSIDMAN, Yishai. inSITE (*Art Issues*, San Diego, n. 36, jan./fev. 1995, p. 46).

11 Citado por WRIGHT, Stephen. *The Delicate Essence of Artistic Collaboration* (*Third Text*, v. 18, n. 6, 2004, p. 545).

Ao desenvolver seus projetos diretamente nos espaços públicos, o artista, despejado de seu ateliê modernista, é lançado por inteiro em um processo de interação que demanda negociação com o outro, alguém que geralmente desconhece quase por completo. Além dessa negociação desabrigada e suas implicações, o artista passa a correr o risco de ser levado a articular a arte para além de suas reais possibilidades, ressignificando a envelhecida crença na ação redentora da arte, em sua capacidade curativa no enfrentamento das mazelas sociais. Nesse processo, muitas vezes o artista passa a acreditar e a aceitar o papel de alguém que, sendo reconhecido como “criativamente, intelectualmente, simbolicamente, expressivamente, financeiramente, institucionalmente etc. empoderado”, é capaz de promover o bem-estar e bem-aventurança daquele que é definido *a priori* como estando “em necessidade de empoderamento” (DOHERTY, 2004, p. 9).

Esse é, seguramente, apenas um dos riscos que a arte — e o artista — passam a correr quando deixam os ambientes protegidos do ateliê para enfrentar o mundo. No caso, há o risco de serem os dois — arte e artista — instrumentalizados na geração de práticas compensatórias de sociedades francamente injustas que se recusam a distribuir com equidade suas próprias riquezas.

Esse messianismo, ou evangelismo estético, conforme sublinhado por Grant Kester, parece negligenciar as causas superestruturais e sistêmicas que estão na origem dos problemas enfrentados por muitas comunidades “periféricas”, cujas resoluções estão muito além das reais possibilidades de intervenção da arte. Em geral bem intencionado, o artista, ao intervir nesses ambientes sociais, acredita estar “em posição de remediar esses infortúnios [sociais], e de fornecer ao indivíduo o capital social necessário para uma vida civilizada” (DOHERTY, 2004, p. 11).

Mary Jane Jacob e Michael Brenson, curadores da importante mostra *Culture in Action*, realizada em Chicago em 1993, nos deram alguns bons exemplos dos discursos messiânicos de quem crê e prega o caráter curativo da arte:

Não apenas estradas, pontes e edifícios necessitam agora ser consertados na América; também as estradas e pontes entre as pessoas. Construir a infraestrutura humana e social é a meta da arte baseada na comunidade. (BRENSON, 1995, p. 29)

Nos anos 1990, o papel da arte pública mudou daquele que promovia a renovação do ambiente físico para aquele que aperfeiçoa a sociedade, da promoção da qualidade estética para contribuir com a qualidade da vida, de uma posição de enriquecer vidas para salvar vidas. (JACOB, 1995b, p. 56)

Após enfatizar as armadilhas à espreita das boas intenções do artista quando, em colaboração com as comunidades, propõe serviços simplórios nunca solicitados e que são amarrados em interações frívolas, Stephen Wright aponta a possibilidade de uma ação mútua profícua fundada na “diversidade complementar”, na qual o artista traz para o processo de colaboração suas melhores habilidades, tais como o “senso de autonomia individual altamente desenvolvido”, enquanto os movimentos sociais das comunidades são “altamente proficientes em termos de ação coletiva”, na tentativa e na expectativa de “compor habilidades complementares, em que as inabilidades de um parceiro complementam as habilidades do outro” (WRIGHT, 2004, p. 535-537).

Diante dessas ponderações que opõem, de um lado, a excessiva identificação e, de outro, a total impermeabilidade reflexiva que nos distancia de qualquer possibilidade de entendimento do outro, acreditamos ser possível encontrar um caminho que aponte para uma “interação crítica”, em que o artista procure uma efetiva interação

com as comunidades sem perder de vista, no entanto, sua própria identidade de artista, tentando trazer para o processo de colaboração suas melhores habilidades e recebendo em troca competências em territórios do saber que não foram por ele desenvolvidas. A viabilização desta “interação crítica” pode ser potencializada pelo próprio distanciamento sociocultural existente entre artista e comunidades, em geral, mantidos apartados por interesses distintos.

De qualquer maneira, são muitos os riscos a rondar as práticas cotidianas do artista que, ao ser despejado de seu ateliê-bolha-apartada-do-mundo, deixou para trás não apenas sua condição de isolamento, mas também sua impermeabilidade às complexas redes de expectativas e projeções que tentam instrumentalizar sua arte. Conforme observado por Miwon Kwon, esse “artista itinerante, [...] não mais um criador de objetos atado ao ateliê, trabalhando agora essencialmente sob demanda” (FOSTER, 2005, p. 146), precisará de muita cautela e perspicácia para simplesmente não naufragar diante das ilusões e armadilhas dos contextos conforme se lhe apresentam.

Portanto, essa transposição do ateliê para o mundo é, por certo, uma conjuntura de muitos riscos. Enquanto os objetos de arte, criados pelos artistas a partir de seus ateliês-enclaves no mundo, circulavam por diferentes situações e universos, abrigados pelas instituições de arte — galerias, museus e coleções —, envolvidos em sua autonomia, tanto uns quanto outros — artistas e obras — pareciam protegidos. Nesta nova situação, é o artista e não mais a obra que se expõe; que se expõe aos riscos e às armadilhas da incompreensão, da superficialidade, da simplificação, da manipulação e do equívoco.

Os desafios da arte diante dos mistérios do laço do sapato

site-specific . arte em seu próprio universo . doutrina modernista . presunção da imutabilidade do contexto . esgotamento da site-specificity . mundo em transformação contínua . arte e cotidiano . contaminação com o social . arte no domínio da cultura . “fazer arte não é mais o bastante” . califobia-califilia . estético-antiestético-não-estético . desmaterialização e desestetização mistérios do cotidiano

O final da década de 1980 assistiu a retração de uma tendência que, ancorada em interesses explícitos do mercado de arte, havia promovido o retorno às práticas tradicionais da pintura, rufadas por rubricas de “arte avançada” e de uma pretensa liberdade tardia. Essa tendência objetivava recuperar uma ideia desidratada de vanguarda que tentava retornar transmutada em transvanguarda (ou *transvanguardia*, como queria o crítico italiano Achille Bonito Oliva). No entanto, para além das estratégias mercadológicas e apesar “de todas as aparentes liberdades, o neoexpressionismo participou das regressões culturais da era Reagan-Bush” (FOSTER, 1996, p. 36).

Aqueles anos de virada de década presenciaram também os impasses das práticas de arte que haviam promovido seu espalhamento tanto pelos desertos monumentais das paisagens naturais quanto pelos limites confinados das urbes contemporâneas, enfatizando as condições físicas dessas novas situações da arte: o *site-specific*. Com uma genealogia que poderia ser traçada a partir da crítica institucional dos anos 1960, a arte *site-specific* parecia ter herdado as preocu-

pações de práticas artísticas que investiram na superação das forças de uma sociedade detentora de um perverso toque de Midas, capaz de submeter qualquer ideia, gesto ou obra às condições nada mágicas da mercantilização.

Percebeu-se, então, que o mero espalhamento da arte por situações inusitadas, por localidades em geral distantes e por vezes exóticas, já não era o bastante uma vez que, apesar desse deslocamento cartográfico, a arte era mantida circunscrita em seu próprio universo, enquanto as preocupações dos artistas permaneciam como se somente a eles pertencessem, deixando de fora a grande maioria dos demais mortais. A partir dessa percepção, parecia evidente que o espalhamento da arte não seria completo caso não abarcasse as questões que permeiam e compõem a cultura da vida diária. A simples ocupação dos espaços “públicos”, em sua conformação física, arquitetônica ou natural, não seria suficiente para contemplar as novas preocupações das práticas e do discurso da arte, informados pelas ideias situacionistas que propugnavam a necessária imbricação da arte com o cotidiano. Um novo paradigma estava à espreita, esperando ser convocado a entrar em cena.

Nesse novo cenário, a arte reapareceria impregnada por questões recuperadas do campo social e político, entendido em seus matices de maior abrangência, de maneira a reintroduzir a política (e suas implicações) na produção contemporânea de arte, impondo ainda novos desafios à estética na busca de formas que contemplassem essa nova realidade. Esse processo deflagrou uma série de debates que empurraram a estética para uma “metamorfose contínua [acompanhando] a crescente globalização da cultura” (DUNN; LEESON, 1997, p. 26), de maneira a contemplar os recentes interesse e propósito da arte que, ao invés de tentar ressaltar os aspectos do belo,

procura se articular com o cotidiano como tal, mostrando-o em sua inteireza e complexidades, revelando “o quão interessante a vida é [diante do simples] mistério de dar o laço em um sapato” (KAPROW, 1995, p. 158).

Em uma geografia da arte contemporânea centrada em Nova York, mas especificamente no deslocamento norte-sul em Manhattan e em um intervalo de duas décadas (1968-1989), o escultor estadunidense Richard Serra foi protagonista de dois eventos fundamentais na demarcação dos limites artísticos da *site-specificity*. Na mesma medida em que, no universo da arte assim como no da natureza de Antoine Lavoisier, “nada se cria, se perde e tudo se transforma”, as práticas de arte, que haviam sido desalojadas de seus redutos institucionais, dos espaços convencionais das galerias e museus de arte, estenderam-se em sua imbricação com a cultura do cotidiano. Tais práticas artísticas passaram a incorporar ao seu universo questões que haviam sido negligenciadas no passado por não serem suficientemente nobres para integrar o panteão da arte moderna. Algo parecido como se os “anéis” de *Annual Rings* (1968), obra desenvolvida pelo artista estadunidense Dennis Oppenheim na fronteira gelada entre Estados Unidos e Canadá, não cessassem de se replicar e abarcar todas as nuances da geografia humana e cultural.

No deslocamento norte-sul em Manhattan, entre a participação na mostra organizada por Robert Morris em um depósito da Leo Castelli Gallery, no Upper West Side (1968), com a obra *Splashing*, e a remoção da escultura *Tilted Arc* ao sul da ilha (1989), Richard Serra se viu engolfado na demarcação dos limites extremos da *site-specificity*. Nos debates que cercaram a remoção da obra, Richard Serra, defendendo a pretensa indissolubilidade entre obra e espaço para o qual havia sido criada, cunhou o bordão repetido à exaustão:

“remover a obra significa destruí-la” (WEYERGRAF-SERRA; BUSKIRK, 1991; JORDAN, 1987; SENIE, 2002)¹². Embora Richard Serra enunciasse os aspectos sociais e políticos como sob consideração em seu processo de criação, alinhados às suas preocupações eminentemente estéticas, o fato é que a articulação de sua obra, assim como o pensamento que a instruía, estava solidamente concatenada com as tradições de uma arte modernista autônoma, com ênfase nos aspectos formais, avançando um tanto ou quanto timidamente para uma apreensão perceptual ou mesmo fenomenológica, decerto, ainda muito distanciada dos interesses mais explicitamente políticos que passariam a banhar a produção de arte nos anos 1990.

O que Richard Serra parecia afirmar era a potência da permanência da arte diante de um mundo continuamente em transformação. Serra parecia não entender (ou pelo menos não considerar) que o dinamismo da esfera pública não aceita a fixidez de uma arte que se acredita perene, que se acredita permanentemente atada ao contexto que habita, sem reconhecer a dinâmica desse mesmo contexto e de sua genuína impermanência. Portanto, Richard Serra parecia não entender que, ao tentar defender a permanência da obra fundeado na presunção da imutabilidade do contexto, estava semeando ao vento.

Rosalyn Deutsche, crítica e historiadora da arte, entrou nessa peleja com uma contribuição significativa ao apontar diferenças fundamentais entre “duas filosofias estéticas” que afloraram nos debates em torno da retirada ou realocação de *Tilted Arc*:

12 A publicação tem a introdução assinada por Richard Serra e depoimentos de personalidades destacadas no meio artístico nos Estados Unidos como Douglas Crimp, Claes Oldenburg, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Frank Stella, William Rubin e Roberta Smith. Ver também JORDAN, 1987, e SENIE, 2002.

De um lado, a doutrina modernista de que as obras de arte são objetos autogovernáveis com significados estáveis e independentes e que, portanto, podem ser realocados ou movimentados intactos de um lugar para outro; e, por outro, a ideia, que deu origem à prática site-specific, que o significado estético é formado na relação com o contexto da obra de arte e, dessa maneira, se transforma com as circunstâncias em que a obra é produzida e exibida. (DEUTSCHE, 1996, p. 261)

Diante desse dinamismo próprio dos contextos políticos e culturais da esfera pública, a também crítica e historiadora Patricia C. Phillips argumenta a favor das experiências efêmeras de arte, como uma condição imprescindível para que essas práticas de arte sejam realmente públicas, por permitir uma dilatação do espectro dos “tipos de questões que elege para discutir, e não por sua acessibilidade e pelo volume de espectadores” (PHILLIPS, 1998, p. 298), patrocinando sua 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 permanente processo de (re)construção, para sempre inconcluso e em transformação permanente. Um processo que exige a desconstrução de assunções arraigadas em nossas percepções da estética.

Neste novo cenário, em que as práticas de arte na esfera pública têm buscado a contaminação com o social através de uma investigação crítica das questões da política, da economia, da cultura e da sociedade que assolam o nosso dia a dia e que parecem jogar o artista em um “estado de emergência [...] cujos parâmetros são a AIDS, a recessão e a violência política”, o artista, de acordo com Guillermo Gómez-Peña,

se percebe empurrado “para fora da arena restrita da arte. Fazer arte não é mais o bastante” (Gómez-Peña apud LACY, 1995, p. 31).

Essa percepção de urgência política tem levado muitos artistas, desde a década de 1990, à recuperação de agendas políticas das vanguardas históricas do começo do século XX. Conforme notado por Suzanne Lacy, “eles têm em comum o interesse na política de esquerda, no ativismo social, na redefinição das audiências, na relevância para as comunidades (particularmente aquelas marginalizadas) e na metodologia de colaboração” (LACY, 1995, p. 25).

O fato é que a crise e o esgotamento da *site-specificity* no final da década de 1980 não significariam o retorno da arte aos seus re-dutos e confinamento tradicionais. Ao contrário, as práticas de arte, que haviam se expandido para o domínio público como estratégia de enfrentamento das forças de um sistema de arte orientado pelo mercado, continuaram seu processo de expansão para incorporar a própria imaterialidade da vida, desviando-se do espalhamento físico pelas imensidões dos desertos, campos e águas do planeta, em favor de uma maior ênfase naquele que o habita.

Mas se “fazer arte já não basta”, se a necessidade de uma maior presença do artista e da arte na esfera da cultura se tornou uma urgência, decerto essa nova realidade irá demandar uma atualização das teorias estéticas de maneira a informar as abordagens e análises das obras / projetos / ideias / gestos de arte, abandonando premissas estéticas que, desde o Iluminismo, vinham orientando a crítica e o discurso da arte.

Nesses interstícios das teorias instaurou-se uma contenda entre o estético e o antiestético, ainda nos anos 1960, que ganharia novos interesses e colorações diante dos debates críticos do pós-modernismo a partir da década de 1980. Esses embates são identificados

por Arthur C. Danto como a oposição califobia / califilia (DANTO, 2004). Para o crítico estadunidense, a califilia (o prazer no belo) “é o que podemos pensar como a condição estética básica para os humanos, conectada com a riqueza e a felicidade, com o melhor da vida, e com um mundo em que valha a pena viver” (DANTO, 2004, p. 25). Diante desses axiomas, Danto se pergunta como o belo, que desde o Renascimento tem sido entendido como o propósito supremo das artes visuais, “se transformou artisticamente contraindicado ao ponto da fobia [califobia] em nossos tempos” (DANTO, 2004, p. 25). Para ele, a aversão ao estético está conectada às práticas dos dadaístas de Zurique que, reunidos no Cabaré Voltaire em torno da 1ª Guerra Mundial, “decidiram suprimir o belo como um gesto de desprezo em relação a uma sociedade responsável por uma guerra na qual milhões de jovens estavam matando uns aos outros”, o que fez com que o belo “se transformasse em uma vítima sacrificial de uma guerra simbólica contra a guerra” (DANTO, 2004, p. 25). A partir dessas manifestações dadaístas, renunciava-se certo movimento pendular que faria a arte oscilar entre a estética e a política, como se duas faces de uma mesma moeda fossem, impedidas de serem vistas concomitantemente.

Entretanto, para alguns autores sequiosos pelo retorno do belo, banido pelo pós-modernismo, a aproximação entre o estético e o político na arte não é apenas possível como também altamente desejável. Para Peter Dunn e Loraine Leeson, “em situações onde existam ideias para ser amplamente comunicadas, o poder da estética se torna especialmente importante — ele é central para a capacidade da obra de falar para além dos limites singulares de qualquer grupo” (DUNN, LEESON, 1997, p. 26).

Para Arthur C. Danto, o antiestético é parte de um sistema ideológico do qual também são integrantes a “morte da pintura”

e a “morte do museu”, os quais, segundo o autor, igualmente não se materializaram:

Tem se tornado cada vez mais evidente que a nossa era é de uma abertura radical, na qual tudo é possível como arte. O que talvez seja menos evidente é que o pluralismo também se estende para a estética. Se tudo é possível como arte, tudo também é possível como estética. (DANTO, 2004, p. 27)

É provável que essa percepção nos ajude a enfrentar os novos desafios que se impõem à estética, de maneira a responder aos desdobramentos da arte que se tem produzido nos últimos quinze anos, em especial no universo da produção de arte contemporânea na esfera pública. Certamente não será a apreensão do belo tradicional que nos aproximará de algumas experiências de arte como, por exemplo, o projeto desenvolvido por Iñigo Manglano-Ovalle para a mostra *Culture in Action*¹³, em Chicago, ainda no começo da década de 1990. A proposta de Iñigo Manglano-Ovalle consistia em uma oficina de vídeo destinada a membros de gangues da cidade e culminou em uma grande festa no bairro com a participação maciça da comunidade. Outro exemplo de tais experiências é a partida de futebol-basquetebol organizada pelo artista mexicano Gustavo Artigas na cidade de Tijuana, México, para a mostra inSITE_2000: “quatro times: dois times mexicanos de futebol jogando um contra o outro. Dois times estadunidenses de basquetebol jogando um contra o outro. Ao mesmo tempo, no mesmo lugar”. Ou ainda, a criação de hortas hidropônicas para atendimento de pacientes com AIDS pelo coletivo HaHA

13 A mostra *Culture in Action* foi organizada para a cidade de Chicago por Mary Jane Jacob em 1992-93, reunindo oito projetos de Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle, o coletivo baseado em Chicago Haha (Richard House, Wendy Jacob, Laurie Palmer e John Ploof), Robert Peters, Mark Dion, Simon Grennan e Christopher Sperandio, Kate Ericson & Mel Ziegler, e Daniel J. Martinez, sendo todos os projetos desenvolvidos em parceria com as comunidades atingidas.

(*Culture in Action*, 1992-93), entre outros projetos desenvolvidos sob a égide da arte na esfera pública nas últimas décadas.

Há, no entanto, aqueles autores que, mesmo conscientes das complexidades e dificuldades de conciliação entre o político e o estético, reconhecem a “interdependência histórica (e dialética) do estético e antiestético”, como é o caso de Alexander Alberro. Para o professor de história da arte da Universidade da Flórida, Estados Unidos, os que sofrem a nostalgia da beleza perdida veem o “belo como o único instrumento, indiscutível e universal, para uma sociedade melhor”, na busca da supressão “dos complicadores da história na esperança de levar-nos de volta para um passado idílico e abstrato que não conheceu tensões, conflitos ou contradições internas” (ALBERRO, 2004, p. 39). Ainda segundo Alberro, “no nível mais imediato, o chamamento para um retorno à ordem e à perfeição do belo são partes de uma rejeição da dimensão política do fenômeno conhecido como pós-modernismo” (ALBERRO, 2004, p. 40). Acima (abaixo ou lado) de tudo isso, o próprio Alexander Alberro ainda nos alerta para o fato de alguns autores, entre eles Dave Hickey, apontarem o sucesso comercial do belo como uma das razões de sua rejeição em grande parte do século XX. Esses autores argumentam que “o impressionante registro de vendas do belo ao longo dos tempos testemunham o prazer universal que ele oferece e prova sua contínua viabilidade” (ALBERRO, 2004, p. 39).

No entanto, a improvável aceitação desses argumentos de ordem explicitamente mercantilista nos catapultaria de volta ao ponto em que, ainda nos anos 1960, a arte começou a empreender um embate extraordinário no sentido de se desvincular das forças neutralizadoras da sociedade burguesa, e de sua capacidade de reduzir qualquer objeto, projeto, ideia ou intenção em nutriente para o mercado

de arte e para as fogueiras da vaidade. Nesse processo, a arte avançou na realização de sua quase total desapareição, através do processo autofágico (ou de autodesintegração) da desmaterialização.

Também nos espaços públicos das cidades contemporâneas, a obra apreendida em sua materialidade também parece simplesmente desaparecer em favor da “criação de uma arte para a qual não há produto, artista ou mesmo audiência em qualquer sentido convencional dos termos” (HEARTNEY, 1997, p. 210). Uma arte que é “completamente imaterial — gestos, eventos ou performances demarcados por limites temporais. A ‘obra’ não busca mais ser um nome / objeto, mas um verbo / processo” (KWON, 2002, p. 24).

Assim, se a obra / projeto de arte nos espaços públicos investe em um processo de desapareição, se as tradicionais habilidades dos artistas se tornam dispensáveis, se o público se transformou eventualmente em coautor da obra, se os tempos de produção e fruição foram comprimidos na duração exata da criação partilhada, podemos perceber com facilidade que estamos diante de situações para as quais não nos preparamos, para as quais não fomos preparados. É preciso entender o processo de expansão da produção de arte no domínio da cultura, marcado pela interseção com disciplinas distintas como antropologia, sociologia, história cultural e natural, arquitetura, urbanismo entre outras, e por uma melhor interação com os discursos populares da moda, da música, da publicidade, do cinema e da televisão (KWON, 2002, p. 26).

Mas esse processo de desmaterialização da arte (pública ou não) não está desvinculado de sua desestetização; ao contrário, fazem parte do mesmo complexo de significações e estratégias. A historiadora da arte Miwon Kwon afirma que “concomitante ao movimento em direção à desmaterialização do site é a sua simultânea desestetização

(isto é, a retirada do prazer visual), [já que] as manifestações contemporâneas de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e da história da arte como questões secundárias” (KWON, 2002, p. 24).

Parece que estamos diante de uma encruzilhada que nos obrigará a repensar a natureza da arte e da estética em todas suas dimensões. Algo que, diante dos desdobramentos da produção artística das últimas décadas, evita a simples supressão do estético, na busca de uma conciliação entre o político e o estético, diante da possibilidade de instauração (improvável?) de uma arte pós-estética.

Independentemente desses questionamentos, muitos artistas têm a compreensão de que fazer arte — em seu sentido mais tradicional — já não é o bastante, certos de que a busca do prazer visual puro e do gozo estético desinteressado já não basta. Esses artistas têm a convicção de que é preciso encontrar novos interesses e significações para a arte em sua interação e contaminação com as mazelas e os prazeres da vida cotidiana.

A produção de arte contemporânea, em especial aquela que, desde o começo dos anos 1990, tem investido na expansão de seus limites tanto na esfera pública quanto na reinvenção crítica dos espaços institucionais, se beneficiou dos debates críticos que, na década de 1960, promoveram o enfrentamento estético / antiestético. Na atualidade, entretanto, essa questão não parece povoar as fundações teóricas dos produtores de arte, sendo relegada à condição de um questionamento vencido ao lado de tantos outros que examinam o próprio estatuto da arte. Por sua vez vendo-se liberta de questões entendidas como pretéritas, a arte parece avançar confiante no plano do “não-estético” (Marcel Duchamp apud DANTO, 2004, p. 29), indiferente à peleja estético / antiestético. Assim, a arte pode se dedicar aos mistérios do cotidiano, como o simples gesto de amarrar os cadarços

dos sapatos, sabendo que deles precisamos para nos embrenharmos nas riquezas e nas surpresas da vida diária; afinal, como apontou o poeta, “é caminhando que se faz o caminho”¹⁴.

14 Verso do poeta espanhol Antonio Machado (1875-1939).

A virada da arte contemporânea pública¹⁵

emergência da arte nos espaços públicos . o lugar da arte contemporânea . nova natureza da arte-dialógica-interativa-participativa . ápice e crepúsculo de uma noção de arte pública . educação do artista . deslocamento do artista . presença do artista na vida social . nova inscrição da arte . o mito da autossuficiência da arte e do artista . o artista como prisioneiro-de-si-mesmo-e-de-suas-verdades . pensamento crítico-criativo . descontinuidades no cotidiano . mundo imperfeito

No contemporâneo, instaurou-se certa convergência entre os artistas de que o lugar culturalmente e politicamente adequado para a emergência da arte são os espaços públicos. Isso parece de imediato gerar um conflito, uma vez que esse novo lugar de inscrição da arte contemporânea — os espaços públicos das cidades — permanecia antes reservado para a arte pública, constituindo-se como algo que a caracterizava e a distinguiu. Neste sentido, a arte contemporânea não se esquivava em eleger e em utilizar os espaços públicos para se inscrever no mundo mundano, para com ele estabelecer processos de diálogos e de interação que transformam, radicalmente, a natureza da arte, o que pode ser entendido como o ápice, mas também como o crepúsculo de uma noção de arte pública.

15 Algumas ideias desenvolvidas neste texto apareceram em uma versão preliminar na participação do autor no Seminário Arte no Campo: Perspectivas Políticas e Desafios, promovido pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), INCRA e CNPq, em agosto de 2014 na UDESC, Florianópolis.

Diante desta constatação, algumas questões se impõem e demandam nosso escrutínio: como proceder a educação do artista de maneira que seja possível enfrentar esta nova realidade da arte? Que conhecimentos, habilidades e saberes precisam ser estimulados nesse processo de educação do artista contemporâneo comprometido com inserções de arte no mundo mundano? Não é difícil concluir que, mesmo em cursos de arte que se organizam em torno de perspectivas diferentes daquelas ressaltadas nas escolas de belas artes, parece haver a predominância de um processo de formação nuclearizada e focada na figura do artista, em uma (re)afirmação exponencial de sua centralidade e na exacerbação de sua individualidade, como se a arte estivesse no artista, sendo nele residente permanente. No entanto, uma arte que se articula em processos de interação com o mundo demanda uma formação diferenciada, baseada na escuta e no diálogo, e não simplesmente na replicação e na reafirmação de monólogos que, por séculos, caracterizaram a presença do artista na vida social.

Se a definição de arte pública sempre se deu sob a égide do conflito e de debates circulares, como aqueles que sugerem que, inevitavelmente, toda arte é pública, o que poderia ser dito nos dias atuais quando a arte contemporânea se espalha com desenvoltura pelos espaços públicos? O que poderia ainda significar a denominação arte pública no cenário contemporâneo da arte? Para além dos processos celebratórios que inundaram jardins e praças das cidades com monumentos em exaltação a processos coloniais de nossa história oficial, há algumas poucas décadas, talvez estes conflitos encontrassem alguma conciliação e um ponto de convergência na compreensão de que a arte pública incorporaria outras manifestações de arte, além da grande escultura em bronze, e que o processo de expansão da arte pública fazia-se sob a chancela da desmaterialização experimentada

no lastro do conceitualismo dos anos 1960. Caminhando no sentido da superação da escultura tradicional, a arte pública dos anos 1990 apontava a necessidade de ocupação dos espaços em processos de diálogo e de interação com aqueles que ocupam esses espaços, algo que a artista Suzanne Lacy preferiu nomear como “novo gênero de arte pública” (LACY, 1995). Para a também artista Judith Baca, os usos e as aplicações do termo arte pública “em uma audiência de muitas culturas traz diferentes imagens à mente de cada um de nós. Talvez alguns imaginem os afrescos e as estátuas da Renascença italiana ou os guarda-chuvas de Christo, enquanto outros veem os murais de *Los Tres Grandes* ou o ritual das pinturas de areia e totens dos povos nativos” (BACA, 1995, p. 131), ao que poderíamos acrescentar uma infinidade de manifestações que transitam entre o sagrado e o profano no rico universo cultural brasileiro.

De qualquer maneira, os estudos em torno da arte pública revelam que as práticas oficiais de ocupação dos espaços públicos com manifestações de arte de cunho celebratório são inadequadas tanto pela perspectiva da arte quanto pela construção de uma narrativa histórica que represente, minimamente, os interesses da coletividade. Essa arte celebratória não consegue ultrapassar o estreito caminho de uma visão unilateral da história. São manifestações típicas de uma “arte pública a serviço da dominação. Por sua presença diária em nossas vidas, essas obras tentam persuadir-nos da justiça dos atos que representam” (BACA, 1995, p. 132).

Por outro lado, se a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo (HEARTNEY, 1997) em sua expansão no mundo mundano, outras questões e surpresas se impõem. A curadora Mary Jane Jacob enfatiza que, quando o artista deixa seu

reduto tradicional e se esgueira pelas capilaridades das cidades e do tecido social, se percebe um fenômeno no qual “o público [cativo da arte] não expandiu, mas foi substituído. Na verdade, é essa mudança na composição do público, e sua posição no centro criativo, que torna esta arte pública tão nova” (JACOB, 1996, p. 59).

A historiadora e crítica Harriet F. Senie destaca que “a arte pública opera fora do sistema de galerias; ela não pode ser exibida em museus, exceto sua documentação (desenhos, modelos, fotografias). E, mais significativamente, sua função econômica não gera receitas dentro do circuito comercial de arte. Se for encomendada diretamente ao artista, pode não haver comissão para a galeria” (SENIE, 2003, p. 45). É necessário, portanto, reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um fenômeno que não é apoiado pelo circuito comercial, o chamado *mainstream*, integrado por galerias, museus, feiras de arte, publicações comerciais, além de uma crítica de arte comprometida com este circuito, por ser uma produção sobre a qual o circuito não exerce qualquer controle. Um fenômeno que, no início dos anos 1990, foi identificado como sendo próprio de uma “nova arte pública” (JACOB, 1995a), “arte pública crítica” (MITCHELL, 1990) ou “novo gênero de arte pública” (LACY, 1995) e que, nos dias atuais, é simplesmente arte contemporânea.

Para além deste debate em torno das premissas e territorialidades da arte pública, a produção de arte contemporânea tem privilegiado os espaços públicos como o lugar da arte. Muito da arte contemporânea é dependente das relações que se estabelecem em seu espalhamento para além dos espaços tradicionalmente reservados para a emergência da arte — museus, galerias de arte, centros culturais etc. É neste novo lugar da arte que esta produção contem-

porânea faz emergir processos de encontros que são constitutivos de sua natureza. Portanto, esses encontros e diálogos estabelecidos no próprio processo de criação/participação/consumo da arte em situações/contextos que são criados ou reinventados pelas práticas de arte são a nova natureza de uma arte que se fez e que se quer dialógica, interativa e participativa.

Assim, as práticas de arte de caráter efêmero, que transbordam e assumem os espaços públicos como seus, acentuam os processos e o “fluxo a ser experimentado no próprio processo de criação, algo que tem a duração de um sopro, o sopro da criação, e que se apresenta para quem está presente no momento da criação, no momento presente da instauração da arte no processo criativo” (OLIVEIRA, 2015, p. 109).

Este deslocamento, portanto, é essencialmente um movimento de artistas na tentativa de alcançar uma nova inscrição social para sua produção de arte, algo que se dá à revelia do *mainstream* que, por sua vez, permanece sempre atento e ativo na seleção de artistas que possam ser escolhidos para que sua produção, esvaziada de sua potência crítica, seja lançada em um circuito permanentemente carente de novidades e de processos de revigoração.

Assim, parece existir certa tendência entre os produtores de arte na identificação dos espaços públicos como o lugar culturalmente e politicamente adequado para a nova inscrição da arte, algo que borra os limites de definição da arte pública. Se os espaços públicos das cidades se constituem como o lugar de inscrição da arte contemporânea, quais seriam então os elementos definidores da arte pública (hoje)? Como já dito, poderia isso representar o colapso de uma ideia de arte pública em favor do reconhecimento de que parte significativa da arte contemporânea é, essencialmente, pública? Representaria

isso o apagamento de uma categoria que vinha sendo identificada como arte pública, já que é da natureza de parcela significativa da arte no contemporâneo estar atrelada à sua condição pública?

Os processos de criação do artista contemporâneo se constituem, justamente, em torno do desejo de interação com outros, sejam eles/as quem forem, alavancando a ambição da arte de ser (ou de se fazer pública) através do enfrentamento de questões que residem no cotidiano do mundo mundano, questões que são deste mundo e que o constituem. Neste sentido, a produção de arte contemporânea se lança por inteiro em um território antes assumido como próprio da arte pública, torneando um fenômeno que pode ser entendido, a um só tempo, como o triunfo final e como o crepúsculo de uma noção de arte pública.

Os processos de formação do artista tendem a se basear e assim consolidar o mito da autossuficiência da arte, o que nos conduz à inabalável percepção de que a educação do artista deve ter nele mesmo mais do que seu eixo central, o eixo único em torno do qual, supostamente, o mundo giraria. É por esta razão que as escolas de arte, particularmente as de belas artes, centram seus projetos pedagógicos e suas metodologias de educação do artista nos estudos técnicos dos meios artísticos — desenho de observação, modelo vivo, estudos da forma e da cor, técnicas e materiais de pintura, de gravura, de escultura etc. Essas metodologias têm invariavelmente como objetivo e foco prover esse artista em formação com ferramentas tidas como necessárias para que ele tenha condições de revelar ao mundo suas verdades, aquilo que ele — o artista — tem a dizer deste mundo ou de outros mundos, sempre através de discursos monológicos. Essas prá-

ticas de formação parecem comprometidas com a ideia de que “esse ter algo a dizer para o mundo”, território dos monólogos do artista, sempre teve o mesmo lugar como origem — o universo fechado e autossuficiente do artista — e no qual deverá permanecer até que o artista, já instrumentalizado, possa oferecer esse algo a dizer ao mundo.

Mesmo os cursos e as escolas de arte que procuram alternativas àquela formação do artista centrada no domínio das técnicas, dos materiais e dos meios tradicionais das belas artes parecem ratificar um processo de educação do artista em convergência exagerada na figura desse artista, em um processo de (re)afirmação exponencial de sua individualidade. Desta maneira, reforçam-se teorias e mitos que se replicam, indefinidamente, como se em uma sala totalmente espelhada, de que a arte está no artista, sendo nele residente permanente. Esses cursos, independentemente de suas intenções, objetivos e metodologias, não evitam as confluências de forças e de assunções que tornam o artista um prisioneiro-de-si-mesmo-e-de-suas-verdades.

Esses cursos e escolas de arte não conseguem se desvencilhar da armadilha em que a arte se viu encerrada, a armadilha de que o processo de arte depende unicamente e exclusivamente do artista, e de nada mais que esteja além de sua força criativa alimentada por uma sensibilidade única. Uma arte cujo florescimento depende somente dele — o artista — e em torno dele se constitui, colocando o mundo sempre em uma espera passiva dos movimentos, atitudes, gestos e criações singulares do artista. Mas a arte não é isso, não é somente isso nem necessariamente isso.

As convergências em processos de formação indiscriminadamente centrados no artista aproximam cursos que se apresentam como mais avançados ou experimentais daqueles comprometidos com os cânones das belas artes. Apesar das diferenças de metodolo-

gias e das compreensões distintas acerca da natureza da arte contemporânea, esses tipos divergentes de educação do artista depositam, indistintamente, suas expectativas nos atributos e nas singularidades do artista, como se fossem, absolutamente, imprescindíveis e inteiramente suficientes para a emergência de uma arte capaz de encantar o mundo. Os tratados da história e da sociologia da arte têm ajudado a viralizar mitos criados em torno da personalidade do artista.

Independentemente dos tipos de curso e de educação, tendemos a construir cenários de isolamento do artista e da arte nas sociedades contemporâneas, como se a arte se inscrevesse em um território próprio e autônomo (e ali devesse permanecer), como se a autonomia da arte fosse ontológica, como se ao mundo da arte bastasse tangenciar as coisas do mundo mundano.

É verdade que este cenário tem mudado; não se pode dizer que a produção de arte tenha atravessado de forma incólume as sucessivas tentativas das vanguardas históricas do início do século XX, das neovanguardas (FOSTER, 1996; BÜRGER, 1993) e das geovanguardas (OLIVEIRA, 2009) em passados mais recentes. No entanto, permanecem muitas dúvidas de o quanto essas mudanças na dinâmica e na natureza da arte têm afetado a educação do artista e as arquiteturas curriculares das escolas de arte. Ou, invertendo nossa perspectiva, como as escolas, as faculdades e os institutos de arte têm respondido a uma nova realidade que catapulta a arte em direção ao mundo mundano: é possível detectar algum redirecionamento no processo de educação do artista? Alguma nova orientação tem iluminado os currículos dos cursos de arte? Que disciplinas e quais áreas de conhecimento têm sido introduzidas para ajudar o artista em formação, para ajudar esse artista a, consistentemente, se situar no mundo?

Uma experiência desenvolvida no âmbito do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2014, pode se configurar como uma oportunidade para refletirmos acerca da educação do artista a partir de questionamentos introduzidos por práticas de arte contemporânea que elegem o espaço público como lugar de sua emergência. A experiência em questão envolveu estudantes do primeiro período do curso, estudantes recém-ingressados na universidade¹⁶, que foram confrontados, já na chegada, por uma série de indagações e de debates que buscava desconstruir assunções consolidadas a respeito da arte e da percepção do lugar do artista no mundo.

Esses debates pareciam exercer certa atração e poder de sedução sobre alguns estudantes, não exatamente sobre todos, uma vez que alguns pareciam ter dificuldades em abandonar uma postura de passividade e de menor participação, em parte decorrente de experiências educacionais anteriores, ou mesmo de sua juventude. No entanto, deve-se reconhecer o valor de cada experiência — independentemente do estágio de cada um na vida, de sua percepção do mundo e das coisas do mundo —, entendendo que todas as experiências merecem a condição de partilha e podem/devem enriquecer o debate da arte, da vida e do viver. Essas dificuldades não impediam que questões fossem lançadas e provocassem o pensamento crítico-

16 O projeto *Transporte Coletivo* foi concebido e realizado pelos estudantes listados a seguir: Bárbara Perobelli, Beatriz Cohen, Bruno Torres, Celso Albuquerque, Daniel Moreira, Elisa Junger, Filipe Britto, Igor Peres, Jaquie de Carvalho, Jessica Figueiredo, Julia Vita de Carvalho, Juliane Rodrigues, Kyara Massiere, Leonardo Egito, Leticia Falcão, Lorena Tavares, Lucas Mattos, Ludmylla Tavares (monitora), Luiza Magalhães, Maria Rebel, Nathali Bispo dos Santos, Nathasha Granja, Paula Stephanie Borges e Valeska Galvão.

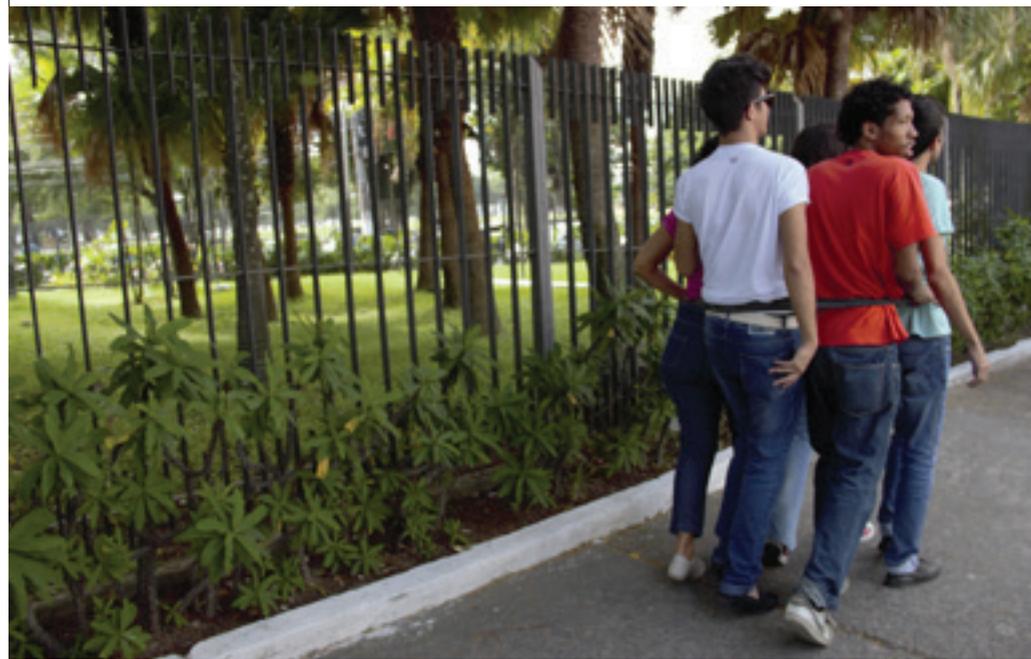
-criativo em torno de mitos que compõem o imaginário social do artista e que, de uma maneira ou de outra, acabam por impactar a educação do artista.

Uma oportunidade de maior participação se deu quando uma pilha de câmaras de ar de pneus de bicicletas foi trazida para a sala com o intuito de provocar a criatividade dos estudantes a partir do uso de um material um tanto incomum, se é que essa afirmação ainda carrega algum sentido no fazer artístico contemporâneo. A partir desse material, deixado no piso da sala como se fosse um ninho de cobras pretas, algumas propostas começaram a se multiplicar com a rapidez do processo criativo de jovens artistas em formação. Em um processo natural de seleção, as propostas foram sendo abandonadas em sucessão, enquanto algumas permaneciam e conseguiam manter o interesse dos estudantes / jovens artistas envolvidos.

Alguns poucos encontros após o primeiro surgimento do “ninho de cobras” no canto da sala, uma proposta parecia ter angariado a confiança dos/as estudantes, que cuidaram de discuti-la e de aperfeiçoá-la: *Transporte Coletivo*. Das inúmeras câmaras de ar de bicicleta que haviam chegado, uma foi destacada e seria usada para conter o maior número possível de pessoas em sua quase-circunferência. Depois de alguns testes, o número cinco firmou-se como o máximo que a câmara de ar comportaria — no caso, cinco estudantes — que, assim comprimidos em um espaço bem inferior a 1 m², iriam usar a câmara como veículo para seu deslocamento em uma ação no espaço público.

O passo seguinte foi o de estabelecer o percurso para a ação: definiu-se que o *Transporte Coletivo* se deslocaria do campus da Universidade Federal Fluminense, no Gragoatá, Niterói, em direção ao Museu de Arte do Rio (MAR), na Praça Mauá, cidade do Rio de Janeiro, instituição que, à época, acolhia atividade do curso de gradua-

ção em Artes da UFF. O percurso incluiria duas longas caminhadas — a primeira, do Gragoatá à estação das barcas no Centro de Niterói, e a segunda no Centro do Rio, da estação de barcas da Praça XV à Praça Mauá —, além da travessia marítima da baía de Guanabara. A ação consumiu um tempo extremamente alongado, em função das dificuldades enfrentadas no percurso, quando alguns estudantes foram, literalmente, arrastados pelos colegas como consequência da exiguidade do espaço partilhado.



Transporte Coletivo, 2014.
ação urbana
(a caminho das Barcas, Niterói)
Foto: Transporte Coletivo



Transporte Coletivo, 2014.
ação urbana
(Centro, Niterói)
Foto: Transporte Coletivo

Transporte Coletivo, 2014.
ação urbana
(Barcas, Niterói)
Foto: Transporte Coletivo



*Transporte Coletivo, 2014.
ação urbana
(Rua do Acre, Centro, Rio de Janeiro)
Foto: Transporte Coletivo*

Como era possível prever, a passagem do grupo, espremido em uma câmara de ar, pelas ruas das duas cidades — Niterói e Rio de Janeiro — provocou descon continuidades, conforme conceito utilizado por José Luiz Kinceler para designar situações nas quais “alterações se processam na forma como o sujeito compreende a si mesmo neste mundo” (KINCELER, 2008). Neste sentido, a passagem inusitada do *Transporte Coletivo* pelas ruas das duas cidades fez com que passantes interrompessem os fluxos de seus percursos para, com certa perplexidade, tentar entender o que (se)passava diante de seus olhos. Neste sentido, *Transporte Coletivo* promoveu a suspensão da continuidade dos processos mentais desses habitantes da cidade, com diria Michel de Certeau, que, por sua vez, se deixavam impactar por uma experiência de arte provocada por algo singular em seu cotidiano.

Da mesma maneira, a chegada ao Museu de Arte do Rio, lugar destinado ao acolhimento de experiências da arte, também gerou ruídos no âmbito institucional, quando o grupo de cinco estudantes do *Transporte Coletivo* se apresentou na recepção da instituição como um só corpo e uma única identidade, ao invés de cinco individualidades.

Transporte Coletivo foi uma experiência realizada em 2014 que ajudou os estudantes envolvidos a alcançar uma melhor compreensão de questões que se avultam no cenário contemporâneo da arte. Questões que empurram os artistas e os estudantes de arte a se lançarem em situações que compõem o cotidiano das grandes cidades e daqueles que nelas habitam, e que primam por retirar o artista de seu isolamento em favor de uma inserção mais ativa no tecido social. Isso não implica aceitar que a arte e o artista têm uma capacidade substantiva para enfrentar os graves problemas sociais que incidem sobre o mundo mundano. Não é disso que aqui tratamos. O que se pretende é avançar o entendimento de que o artista seja e se sinta parte do

mundo, que neste mundo atue, independentemente das mazelas do mundo. E que possa, de dentro deste mundo imperfeito, imaginar e fazer sonhar por algo melhor.

Neste novo cenário, alguns pontos de relevância merecem ser assinalados, como aquele que se relaciona às práticas de arte contemporânea de caráter colaborativo que elegem os espaços públicos como lócus para sua instauração: *Transporte Coletivo* potencializou a diluição da autoria pelo conjunto de estudantes / artistas que abraçaram o projeto desde sua emergência, de maneira que tornou impossível identificar ou destacar autor(es) ao longo de seu processo de criação, de sua elaboração e de sua realização. Além disso, seu aspecto performativo impediu que a ação fosse apropriada em outras instâncias ou em outros ambientes, tendo sido realizada nas ruas das cidades de Niterói e do Rio de Janeiro e desaparecido sem deixar outros vestígios que não algumas imagens a cumprir o papel de documentação.



Transporte Coletivo, 2014.
ação urbana
(Portaria do Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro)
Foto: Transporte Coletivo

Outro ponto a merecer destaque é o fato de que, apesar de bem-sucedido em sua realização e impacto nas ruas das cidades, o projeto *Transporte Coletivo* não dissolveu nem suprimiu as incertezas que rodeiam o processo de educação do artista no contemporâneo quando estimulam práticas de arte que se afastam das tradições e do interesse do mainstream. As práticas de arte contemporânea nos espaços coletivos, quer tenham caráter colaborativo ou não, apresentam diferentes graus de participação. Por sua natureza, essas práticas contemporâneas enfatizam as vinculações políticas da arte com as coisas do mundo mundano, sublinhando a necessidade de que o processo de educação do artista seja revisto, repensado e reinventado. Neste sentido, revela a necessidade do enfrentamento de assunções renitentes das belas artes que permanecem acolhidas mesmo na formação que se supõe avançada do artista contemporâneo.

(As imagens de *Transporte Coletivo* foram produzidas e cedidas por Daniel Moreira, Filipe Britto, Jaquie de Carvalho, Ludmylla Tavares, Luiza Magalhães, Maria Rebel e Paula Stephanie Borges)

O LASTRO DA ARTE NA VIDA MUNDANA

Arte, tecnologia e os discursos da democracia: Krzysztof Wodiczko

injustiças da sociedade brasileira . tensões cotidianas . desigualdades tecnológicas . assimetria entre nações . momento político da arte contemporânea . reconexão da arte com o mundo . os que-têm-algo, os que-têm-muito e os que-nada-têm . tecno-entusiasta - tecno-catastrofista . comprometimento com processos democráticos . virada social . os fracassos e a indiferença da democracia . rompimento do silêncio autoimposto . Hiroshima Projection . Tijuana Projection

O terceiro mundo vai explodir. Quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar!
— Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*¹⁷

No dia em que a cidade de Niterói, ainda em estado de perplexidade, tentava controlar os efeitos das tragédias das chuvas que fecharam, com atraso, o verão de 2010, no mesmo dia em que a cidade ainda contava seus mortos envoltos por um mar de lama, eu atravessava a zona sul da cidade em um coletivo quando uma música, que me soava estranha, me despertou de minhas abstrações. Aquelas sonoridades multiplicavam sua redundância a partir de um dispositivo eletrônico, desses que fazem quase tudo e ainda funcionam como telefone móvel.

¹⁷ Rogério Sganzerla filmou *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968 quando tinha apenas 22 anos de idade. O filme, com 92 minutos de duração, parecia encontrar “o equilíbrio entre o popular e o experimental”, tornando-se um sucesso de público e de crítica no Brasil. Outras informações e análise podem ser encontradas em <http://lucidez.blog.com/2010/03/03/cine-lucidez-o-bandido-da-luz-vermelha/>.

A empunhar o dispositivo, um jovem com trajes esportivos, quase todo em preto, com exceção do tênis prateado. Cabelo curto, brinco na orelha esquerda e namorada — que eu não podia ver, mas ouvia — ao seu lado direito. Uma cena certamente banal, caso aquela música que me soava estranha não me levasse a outras reflexões. Uma música que, em sua precariedade melódica, era capaz de provocar arrepios, mesmo em ouvidos pouco refinados como os meus, e que simplesmente repetia sem qualquer cerimônia — assim como o jovem que a ouvia em um volume para muito além do individualizado, sem se importar com o entorno: “vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai, vai”, e quando parecia que iria ficar nesse “vai, vai, vai”, vinha o complemento: “vai para a puta que pariu”.

Aquela cena, na qual o jovem parecia não se incomodar em nada com o incômodo provocado nas pessoas que o cercavam, parecia explicitar a perspectiva de confronto implícito entre aqueles que, tendo algo, querem preservá-lo, e os outros, aqueles que tendo pouco, querem mais e, eventualmente, acabam por perder o pouco que têm. Revelava-se suficientemente explícito o fato de que o equilíbrio precário que permeia as relações tensas em nossa sociedade, com suas injustiças históricas, tende a explodir, sem aviso prévio, em cobranças violentas, clamores de ressarcimento e de correção. Algo que parece gritar a plenos pulmões que, mais cedo ou mais tarde, “o terceiro mundo vai explodir e quem estiver de sapato não vai sobrar”, em uma menção de que apenas os descamisados, os desalojados, os despossuídos, os “des-tudo” serão poupados. A atitude do jovem vestido com trajes esportivos, com a namorada ao lado direito, parecia sugerir um confronto iminente entre mundos que coabitam, precariamente, os espaços sociais brasileiros.

Essas reflexões acerca das injustiças que caracterizam a sociedade brasileira, acerca das tensões cotidianas que nos atormentam

e das desgraças que nos deixam perplexos e impotentes com suas marcas trágicas, nos levaram a outras reflexões sobre as desigualdades de desenvolvimento tecnológico em escala planetária, trazendo à lembrança o dito em um simpósio no Rio de Janeiro¹⁸, ainda nos últimos anos do milênio passado, quando um dos participantes lembrava que a ilha de Manhattan, o coração da cidade de Nova York, tinha linhas telefônicas instaladas em número superior a toda África subsaariana. Ou seja, apenas uma parte de uma única cidade estadunidense tinha um potencial tecnológico de comunicações superior à quase totalidade da África negra. Não tivesse a informação sido trazida por uma autoridade ligada à Unesco, seguramente ela não teria causado tamanho impacto, como o fez e ainda o faz, em função da fantástica assimetria entre nações que a informação revela.

Suscitadas por disparidades com as quais estamos fadados a conviver em nossos cotidianos, essas reflexões se apresentam como subsidiárias para o pensamento em torno da interação entre arte e tecnologia na contemporaneidade. Neste contexto, nos perguntamos se essa aproximação entre arte e tecnologia deve, simplesmente, se configurar como o alargamento do campo da arte diante das novas possibilidades trazidas pelas inovações tecnológicas, ampliando o processo de experimentação que tão bem caracterizou parte da produção de arte do século XX. Ou, ao contrário, nos perguntamos se devemos considerar o diálogo entre arte e tecnologia através da intensificação de seus aspectos políticos, em consonância com as perspectivas de outra parcela da produção modernista, empenhada em conectar arte, cotidiano e sociedade.

18 O simpósio, organizado pela Universidade Candido Mendes na cidade do Rio de Janeiro na virada do milênio, reuniu as presenças de Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Pierre Lévy, entre outros e outras pensadores/as.

Decerto, não desconhecemos que as complexidades que se abrem a partir das articulações entre arte e tecnologia não comportam simplificações do tipo isso-ou-aquilo. No entanto, pretendemos correr alguns riscos ao privilegiar uma abordagem dessas articulações que, em consonância com o momento político da arte contemporânea, aponte para vislumbres mais democráticos, que aponte para as reais possibilidades de reconexão da arte com o mundo, com o mundo-mundo, distante da redoma asséptica do mundo da arte. Neste sentido, não nos interessa pensar o acercamento da arte com as novas tecnologias — biológicas, médicas, informacionais, comunicacionais, computacionais, telemáticas *et cetera* — como uma mera aliança do ateliê do artista com o laboratório tecnológico do cientista, espaços míticos dedicados à experimentação, eventualmente percebidos como lugares de isolamento e de exclusão.

Os avanços das ciências e das tecnologias têm trazido inegáveis benefícios para a humanidade. Ao longo do século XX, e em especial nas últimas décadas, uma série de pesquisas, de descobertas e de invenções carregou conquistas consideráveis em diversas frentes de lutas da humanidade, como o enfrentamento de moléstias fatais e da própria morte, eventualmente posposta, fazendo progredir não apenas os índices de expectativa de vida, mas, acima de tudo, a qualidade da vida vivida.

No entanto, como seria previsível diante das desigualdades que distinguem nosso mundo, esses benefícios têm atingido a população mundial de forma assimétrica, não contemplando, nem de longe, sua totalidade. Ao contrário, os avanços das ciências e das tecnologias têm acentuado o fosso que cinde a humanidade, que separa os homens e mulheres entre eleitos e desvalidos. Se as discrepâncias apartam nações quando observadas através de um prisma planetá-

rio, da mesma forma o acesso aos benefícios científicos e tecnológicos hierarquizam as populações entre os que têm algo, os que têm muito e os que nada têm.

Antes de qualquer elaboração, é necessário que reconheçamos que a arte, de uma maneira ou de outra, sempre esteve dependente, em graus variáveis, das inovações tecnológicas, se apropriando dos avanços das tecnologias para instaurar suas próprias novidades, mesmo em épocas em que o novo não aparecia ainda como o valor supremo da arte. A disseminação da técnica da pintura a óleo, por exemplo, a partir dos experimentos dos holandeses Jan van Eyck e Robert Campin entre 1420 e 1430, acabou por alijar por completo o uso, antes hegemônico na Europa, da técnica de têmpera a ovo. Os pintores do início do século XV foram atraídos pelas qualidades dos óleos (de linhaça, de noz ou de papoula): “brilhante, viscosa, de secagem lenta e altamente refratários. As camadas de tinta podem ser grossas ou finas, opacas ou transparentes, e as pinceladas podem ser marcadas e dramáticas, ou fundidas imperceptivelmente até que desapareçam” (LAMB, BOURRIAU, 1999, p. 14-15). As propriedades da nova técnica a óleo logo seduziriam Leonardo da Vinci, um dos primeiros a adotá-la na Itália: “a pintura a óleo, mais lenta para secar [que a têmpera] atraía os perfeccionistas. Ela realçava a luminosidade da pintura e permitia uma representação mais detalhada e acurada” (SASSOON, 2001, p. 36).

Também as inovações tecnológicas que levaram ao processo de industrialização da tinta a óleo, ainda na primeira metade do século XIX, permitiram que a tinta passasse a ser oferecida em tubos de metal em substituição às antigas bolsas feitas com bexigas de porcos. Aliada à disseminação do uso dos cavaletes portáteis, o uso dos tubos de metal tornou a tarefa dos pintores impressionistas muito

menos custosa em suas peregrinações em busca do frescor da pintura ao ar livre.

De qualquer maneira, procuramos articular nossas reflexões em concordância com a perspectiva apresentada pelo artista polonês Krzysztof Wodiczko, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, ao afirmar não ser um tecnocrata nem tampouco um tecnocatastrofista (PHILLIPS, 2003, p. 46). É nosso entendimento que, independentemente do grau ou do tipo de tecnologia envolvida na produção de arte, o que merece ser salientado é o comprometimento com práticas e processos democráticos que promovam uma melhor interação entre artista, arte e sociedade, em situações nas quais os artistas tenham “a oportunidade de continuar a tradição das vanguardas [europeias do início do século XX], que sempre se comprometeram com as questões públicas” (PHILLIPS, 2003, p. 33). Conforme apontado por Adrian Piper,

o formalismo da arte euroétnica tem sido associado tradicionalmente ao seu conteúdo social, visto que o desafio da arte europeia tem sido usar as ferramentas formais de maneiras expressivas e inovadoras que possam despertar o observador para a significância do tema representado. [...] Assim, o impulso para inovação está embutido na função social da arte euroétnica e antecede sua emergência como um artigo direcionado para o mercado. [...] Dessa maneira, inovações de forma não determinam o sacrifício do conteúdo social em Guernica de Picasso mais do que em Dejeuner sur l'herbe de Manet, ou em Desastres de la guerra de Goya. (PIPER, 2008, p. 170)

No entanto, a tradição que nos chegou a partir do final da década de 1950, quando se intensificou a presença e a influência estadunidense no cenário artístico internacional, se distanciou dessa perspectiva de “combinar conteúdo social com forma inovadora”. Para Adrian Piper, “o equivalente estadunidense ao modernismo europeu, o formalismo greenberguiano, constitui um afastamento

radical. De sua posição como peça-chave de uma obra, o conteúdo social — e em particular o tema explicitamente político — foi rebaixado pelo formalismo greenberguiano à condição de irrelevância” (PIPER, 2008, p. 172-173).

Por certo, não devemos confundir inovações formais no campo da pintura modernista com inovações tecnológicas aplicadas no campo ampliado da produção da arte. Entretanto, tanto as inovações formais quanto as tecnológicas são informadas e estão fundadas em ideologias que parecem parasitar a criação artística e o pensamento crítico, acabando por criar subtextos que norteiam práticas e modos de acerramento e de produção da arte. Neste sentido, construiu-se uma ficção que aparta arte e sociedade, arte e política, para a qual contribuíram as ações da direita estadunidense ao longo dos anos 1950 em resposta à Guerra Fria, que no plano interno inventou o maccarthismo e no plano externo projetou a ficção de uma sociedade estadunidense livre e democrática, para o que contribuiu, em muito, o mito da liberdade do artista, simbolizado pela produção dos expressionistas abstratos, com destaque para Jackson Pollock (PIPER, 2008; GUILBAUT, 1985).

Essas ideologias parasitárias do campo das artes, em nome da experimentação e da instauração do novo, estavam dispostas a sacrificar uma inserção mais aguda da arte na sociedade, parecendo não se importar com a apartação entre arte e cotidiano. Tal processo foi sendo naturalizado sob a rubrica das vanguardas, disseminando e perpetuando a percepção de que a arte permanecerá imersa em um universo a ser usufruído por poucos, em oposição às utopias das vanguardas históricas do início do século passado. E essas ideologias — naturalizadas até muito recentemente — vinham orientando as pesquisas artísticas, quer fossem aquelas que se valem das novas

tecnologias ou aquelas que, afeitas aos métodos mais tradicionais de produção de arte, procuravam novas formas que lhes valessem sua própria reinvenção.

Ao mencionarmos o momento político da arte contemporânea, fazemos referência à “virada social”, definida por Claire Bishop como um “panorama diversificado de obras socialmente colaborativas que forma a vanguarda que temos hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercaado e politicamente comprometidos, que dão continuidade ao chamamento modernista pelo borrar entre arte e vida” (BISHOP, 2006b, p. 179). Esta virada para o social é, seguramente, uma das propriedades mais consistentes da produção de arte contemporânea recente, na qual as articulações da arte parecem estabelecer novos eixos de interesse e de conexão entre arte e sociedade, ao mesmo tempo em que, subsidiariamente, parecem promover a reintegração do artista consigo mesmo com um idealismo radical e romântico que o caracteriza e o norteia. Essa realidade tem suscitado reações da crítica conservadora, tanto no Brasil quanto em diferentes partes do mundo, que resistem em aceitar o fato de que a arte possa se desvencilhar de questões que a aprisionavam em círculos fechados de exclusão que acabava por atingir — primeiro e acima de tudo — o próprio artista, a quem são destinados pequenos mimos compensatórios.

Para essa crítica conservadora, a afirmação de Gustave Courbet, ainda em 1850, de que “minha solidariedade é com o povo, a eles devo falar diretamente, com eles aprender, e deles devo prover o meu sustento” (apud CLARK, 1987, p. 249), soa absolutamente inapropriada, simplória e empobrecedora dos processos da arte.

Em um passado mais recente, que pode ser compreendido como o “passado contemporâneo”, o polonês Krzysztof Wodiczko

sugere, de forma conceitualmente melhor elaborada, que “os artistas estão em uma posição especial para contribuir para esta investigação de novas formas de democracia” e que, para tanto,

precisam entender, como a maioria dos ativistas políticos e sociais entendem, que o espaço público é um espaço minado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e foram preparados para tanto. Primeiro, isto se dá ao custo daqueles que não podem falar porque não têm a confiança de que serão ouvidos. Historicamente, eles têm boas razões para não estarem confiantes. Segundo, eles não possuem uma linguagem articulada. Terceiro, frequentemente eles estão trancados em um silêncio pós-traumático. (PHILLIPS, 2003, p. 33)

A obra de Wodiczko tem se caracterizado por essa busca de gerar condições para aqueles que, desempoderados, têm tradicionalmente sido excluídos dos discursos públicos. O artista acredita que esses excluídos “são os oradores mais importantes em uma democracia. Eles devem falar porque têm experimentado objetivamente os fracassos e a indiferença da democracia” (PHILLIPS, 2003, p. 36). Dessa maneira, o artista, mundialmente conhecido por suas projeções em escala pública, tem desenvolvido projetos de arte em diferentes partes do planeta — Saint Louis, Boston, Tijuana, Hiroshima, entre outras cidades. Nesses projetos, Wodiczko procura articular arte e tecnologia na criação de mecanismos de empoderamento para aqueles que não são ouvidos, mesmo que tenham muito a contar a partir de suas histórias de vida; projetos de arte que trazem “esses oradores não-ouvidos, não-visíveis e não-convidados para o espaço público” (PHILLIPS, 2003, p. 36).

Em seus projetos de arte, o artista desenvolve dispositivos pro-téticos para esses indivíduos silenciados, de maneira que possam “mais efetivamente quebrar o silêncio”:

Eu não proponho como tudo isso deveria ser solucionado. Eu apenas sugiro que o artista, que está situado entre a tecnologia, os discursos da democracia e as vidas das pessoas, tem a oportunidade única de criar artefatos práticos que ajudem os outros neste mundo migratório e transitório. (PHILLIPS, 2003, p. 38)

Em 1999, Krzysztof Wodiczko recebeu o Hiroshima Art Prize, conferido àqueles artistas cujas obras contribuem para a paz mundial. Uma das condições do prêmio era que fosse organizada uma mostra retrospectiva das obras do artista, o que lhe deu uma motivação extra para realizar uma projeção na cidade de Hiroshima. O projeto foi desenvolvido como parte do aniversário do bombardeio da cidade que, na 2ª Guerra Mundial, sofreu o primeiro ataque nuclear da História. Por ordem do presidente estadunidense Harry Truman, em 6 de agosto de 1945, a bomba atômica, batizada com intensa carga de deboche de “Little Boy”, foi lançada pela Força Aérea estadunidense sobre a cidade de Hiroshima, deixando mais de 250 mil mortos, entre os que morreram imediatamente após a explosão da bomba e os que sucumbiram como consequência da exposição à radiação. Três dias depois, uma segunda bomba foi lançada sobre a cidade de Nagasaki, com efeitos igualmente devastadores.

A projeção de Wodiczko para Hiroshima teve o Memorial da Paz como suporte. O memorial, também conhecido como *A-Bomb Dome*, fica localizado na beira do rio Ota. Nos momentos que sucederam ao bombardeio, o rio que corta a cidade chegou a ser visto pela população ferida como refúgio e alívio para suas queimaduras, o que acabou por acelerar suas mortes pela exposição à contaminação das águas.

O artista polonês também teve, ele mesmo, uma experiência extremamente traumática na 2ª Guerra Mundial. Nascido em Varsóvia em 1943, filho de mãe judia que teve sua família totalmente dizimada no levante do gueto, Wodiczko lembra que sua “infância foi passada inteiramente nas ruínas da guerra, [ruínas] físicas, políticas, talvez morais e, definitivamente, psicológicas” (PBS, 2005). Para Hiroshima, o artista relembra que o projeto se desenvolveu em torno da ideia de reatualizar o *A-Bomb Dome* (a Cúpula da Bomba Atômica), uma das poucas estruturas edificadas que resistiram ao bombardeio, junto ao epicentro da explosão:

[A ideia era] reanimar [o monumento] com as vozes e gestos dos habitantes de várias gerações da Hiroshima atual, começando com aqueles que sobreviveram ao bombardeio, que o presenciaram; seus filhos, que talvez ainda se lembrem; seus netos e bisnetos. Enfim, todas essas gerações de alguma maneira conectadas através dessa projeção, não estão, necessariamente, em acordo com os termos pelos quais o bombardeio é importante, e da maneira como o significado daquele bombardeio se conecta com suas experiências atuais. A precipitação radioativa da bomba é física e psicológica. (PBS, Art:21, 2005)

Na elaboração de *Hiroshima Projection*, Krzysztof Wodiczko enfrentou uma dificuldade comum a todos os artistas que, no desenvolvimento de suas ações / projetos / intervenções, necessitam se relacionar com comunidades que desconhecem: como penetrar nesses universos que lhes são estranhos e, ao mesmo tempo, granjear a confiança desse “outro” com o qual vai estabelecer relações em torno do projeto de arte? Sem confiança, os projetos de arte desse tipo, em geral, se tornam absolutamente inviáveis. No caso específico de Hiroshima, Wodiczko precisou, ainda, enfrentar outra relutância da “comunidade” dos sobreviventes, o que se configurou como um complicador em nada ordinário: “superar um silêncio imposto pela própria comunidade” (PHILLIPS, 2003, p. 38).

Para romper este silêncio autoimposto pelos remanescentes da tragédia de Hiroshima e por seus descendentes, Wodiczko procedeu uma aproximação cautelosa através de associações de sobreviventes, de maneira que se pudesse instaurar uma relação de confiança e, a partir desse ponto, os sobreviventes pudessem relatar suas histórias de vida. Também nesse ponto de desenvolvimento de *Hiroshima Projection*, Krzysztof Wodiczko teve que superar as repetidas interrupções causadas pelas lágrimas dos participantes, que afloravam tão logo começavam os relatos, tamanha a dor provocada pelas lembranças dos traumas de mais de 50 anos.

Mas, certamente, essas não foram as únicas situações delicadas enfrentadas pelo artista polonês em seu projeto em Hiroshima, assim como em outros que tem realizado em articulação com diferentes comunidades. Algumas dessas situações, que se apresentam sob a forma de riscos, exigem um manejo e atenção especiais por parte dos artistas. Patricia C. Phillips lembra que “os artistas são criticados com frequência por penetrarem a comunidade e, inconscientemente ou deliberadamente, usarem um grupo de pessoas para executar um projeto” (PHILLIPS, 2003, p. 40). Podemos aprofundar essa reflexão com a crítica de Grant Kester, historiador da arte e professor da Universidade da Califórnia em San Diego, que questiona “a retórica dos artistas comunitários que se posicionam como o veículo para uma expressividade não-mediada da parte de uma comunidade”, o que pode acarretar em uma “apropriação abusiva da comunidade para a consolidação e a promoção da agenda pessoal do artista” (apud KWON, 2002, p. 139).

Mesmo quando o artista consegue superar essa noção de exploração que parece permear essas relações, outra dificuldade se impõe, como aquilo que o crítico inglês Stephen Wright, entre outros,

identifica como a pretensão messiânica, explícita ou dissimulada, que estaria presente em parte dos projetos de arte desenvolvidos com as comunidades, lembrando que essas práticas precisam estar fundadas no “interesse mútuo, baseado em ganhos recíprocos” (WRIGHT, 2004, p. 535).



Krzysztof Wodiczko, *Hiroshima Projection*, 1999.
Hiroshima, Japão

Fonte: PBS, *Art:21 - Session Three, Power*

Além desses riscos que são partilhados por todos os artistas que se aproximam de comunidades com a intenção de fazer arte, Krzysztof Wodiczko acaba exposto ainda a outras formas de risco, uma vez que seus projetos envolvem memória e traumas, como no caso dos projetos *Hiroshima Projection* e *Tijuana Projection*, por envolverem comunidades violentamente marcadas pela dor, tanto no plano individual como no coletivo. E o artista explica como procura se acautelar para que não sofra, ele mesmo, um processo de transferência e absorção dessa dor à qual acaba exposto:

Eu preciso fazer esboços; eu preciso da certeza de que o corpo do orador caberá corretamente na estrutura do monumento [sobre o qual a imagem do orador será projetada], de maneira que eles fiquem integrados. Por outro lado, com o tempo me dei conta de que deveria haver outra razão para que eu ficasse tão ocupado com esses desenhos; na verdade, preciso manter certa distância do que as pessoas falam. (PBS, Art:21, 2005)

O projeto *Tijuana Projection*, desenvolvido por Krzysztof Wodiczko dentro do contexto da mostra inSITE2000 e realizado na cidade de Tijuana, México, em fevereiro de 2001, teve como objetivo gerar condições para, senão a superação, pelo menos o transbordamento de uma dor enraizada no silêncio das vítimas que, desestimuladas pela indiferença e pela insensibilidade da sociedade, recolhem os traumas das violências sofridas aos escaninhos de suas memórias. Mulheres vítimas de incesto, de estupro, de abusos domésticos, vítimas de constrangimentos nos ambientes de trabalho e em outras esferas de poder, situações tão presentes no cotidiano das periferias do mundo: Tijuana, Cidade do México, Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Joanesburgo, Manilha, Bangkok, Nova Deli, Luanda...

Mulheres que, em um fenômeno comum à face contemporânea das economias das corporações transnacionais globalizadas, descentralizadas, pós-modernas, têm substituído a mão-de-obra masculina nas fileiras das montadoras que, como parasitas, se instalam mundo afora sempre no encaicho de força de trabalho abundante e barata. Somente na cidade de Tijuana, localizada na fronteira do México com os Estados Unidos, aquela que concentra o maior número de montadoras para exportação e é o maior centro de produção de televisores do mundo, estavam instaladas 820 *maquiladoras* em fevereiro de 2001.

Para Wodiczko, a ideia de fronteira não se limita aos interesses econômicos de exploração da mão-de-obra mexicana a poucos quilômetros do maior mercado consumidor do mundo. Para o artista polonês, radicado entre Nova York e Boston, o nosso cotidiano é demarcado por diferentes barreiras e fronteiras, tanto no plano social como no político e existencial:

[...] aquelas que se criam ao delimitarem-se as diferenças de classe, as más relações e as “margens” que se enfrenta de forma existencial, internamente, além das que existem na mesma cidade. As realidades distintas em que vivem estratos sociais como o da classe média e média alta em comparação com a classe baixa são dois mundos dentro de uma mesma entidade onde se criam barreiras. (PAREDES, 2001, p. 13)

No desenvolvimento de *Tijuana Projection*, Wodiczko realizou uma série de entrevistas, gravadas, regravadas, apresentadas às próprias entrevistadas que, nesse processo dialético de entranhamento e eclosão, “foram capazes de operar com grande confiança no meio dos espectadores durante a projeção, assim como enfrentando equipes de cinema, rádio e televisão, que transmitiam a projeção para a cidade” (WODICZKO, 2001, p. 48).



Krzysztof Wodiczko, *Tijuana Projection*, 2001.
Hiroshima, Japão
Fonte: PBS, *Art:21 - Session Three, Power*

Visível de diferentes pontos da cidade de Tijuana nas noites chuvosas de 23 e 24 de fevereiro de 2001, a obra de Wodiczko empregou tecnologia avançada desenvolvida pelo artista em suas pesquisas no MIT, como o recurso de videoprojetores de alta definição e de grande potência, controlados por sistemas que permitiam a alternância entre projeção ao vivo, realizada pela primeira vez pelo artista, e depoimentos pré-gravados. Durante três horas em cada uma das duas noites, mais de 600 pessoas se aglomeraram entre guarda-chuvas na esplanada da entrada do Centro Cultural Tijuana (CECUT) para ver *La Bola* transmutada em cabeça falante.

Nesse cenário da cidade de Tijuana, centrado na forma esférica do CECUT, Wodiczko cedeu a vez e a voz para seis mulheres mexicanas, vítimas de vários tipos de violência nessa região de fronteira, que, distantes da ficção, trouxeram para exposição pública o testemunho de suas histórias de vida, de traumas extraídos de suas histórias privadas. Para Wodiczko, permanece a expectativa de que, através do impacto dessas revelações públicas dentro da própria comunidade, do rompimento do silêncio e da exposição da dor, a lógica de impunidade seja desarticulada, e que os familiares dessas mulheres não passem por situações semelhantes: “*quizá sea una visión un tanto utópica pero mi intención es que los hijos de estas mujeres no repitan esas historias y que a través de lo que van a ver les motive a no dejar que eso suceda*” (PAREDES, 2001, p. 13).

Com *Tijuana Projection*, mais uma vez o artista polonês desenvolvia sua produção de arte em firme fricção com questões políticas, as quais estariam, segundo alguns críticos, distantes do plano e das preocupações estéticas da arte, tendo como outro exemplo o projeto *Homeless Projection* (1986), elaborado em torno do processo de gentrificação da cidade de Nova York (DEUTSCHE, 1996).

O processo de articulação e de conexão comunitárias presentes na obra de Wodiczko é consistente com práticas contemporâneas de arte na esfera pública que se desenvolvem, em estreita interação com os contextos e suas comunidades, cedendo o espaço central, tradicionalmente reservado ao artista, para que populações marginalizadas, oprimidas, com pouca ou nenhuma representação nas esferas de poder, características das situações de desassistência na periferia do mundo, tenham acesso aos meios de difusão de suas preocupações, anseios e infortúnios.

Ou conforme expressou Krzysztof Wodiczko, artista que teve uma infância violentamente marcada pelas escabrosidades militares, políticas, sociais e psicológicas que ultrajaram a Europa por um longo período entre a 2ª Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria, aquela que, mesmo não se concretizando em um conflito aberto e direto, deixou profundas cicatrizes naqueles que viveram cotidianamente sob o seu terror:

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 consequências 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. (PHILLIPS, 2003, p. 37)

Nos limites da arte pública: Salgado, Mureb, Carvalho e Barros

esfera da cultura do cotidiano . mundo mundano . retrovisor da história . outros paradigmas de residências artísticas . situação de alto risco . práticas imprecisas e fluidas . Hospital da Mulher Heloneida Studart . São João de Meriti . as experiências da residência . Cristina Salgado . Gabriela Mureb . Hélio Carvalho . Roberta Barros . emergência da arte contemporânea como arte pública

Ultrapassando certo monumentalismo que, tendo a tradição como lastro, associou arte, espaços públicos e efemérides da história, temos assistido mais recentemente à multiplicação de práticas artísticas que elegeram igualmente os espaços públicos como locus de sua emergência, quer sejam núcleos urbanos densamente povoados ou, ao contrário, espaços distantes, semi ou completamente desertos e inabitados. Essas práticas explicitaram e tornaram mais complexo um parentesco genealógico, conceitual e histórico que aproxima arte-instalação, *site-specific* e arte pública.

Para além dessa genealogia, as práticas de arte em processo de transbordamento e de absorção na esfera vernacular da cultura se instalaram com tamanha intensidade que tornaram difícil, ou ao menos inoperante, qualquer tentativa de uma melhor distinção do que seria arte pública no contemporâneo. Com isso, a definição clássica de arte pública como sendo aquela que aponta para a instalação de monumentos e de esculturas em parques e praças há muito se tornou insuficiente. Essas práticas avançadas de arte têm se articulado

para além dos espaços protegidos e descolados das instituições de arte — museus e galerias —, transferindo-se para os espaços públicos em processos que, muito frequentemente, englobam aqueles que habitam ou que transitam nesses espaços, além das comunidades com as quais interage.

Neste sentido, a definição clássica de arte pública, ao privilegiar monumentos, esculturas, parques e praças, não alcança a complexidade de um processo de desconstrução que viu desaparecer tanto a materialidade da obra (escultura ou monumento) como a fisicalidade do espaço público que outrora acolhia a obra de arte pública (parques, praças e afins). Conforme observado por Louis Hock, artista e professor da Universidade da Califórnia, San Diego, “arte pública já foi um gramado com uma estátua. [...] A política se tornou algo que acontece nos jornais ou nos anúncios da TV. O lugar da comunidade agora é a mídia, telefones, computadores, essas coisas. E nossa obra é colocada como uma estátua nela [...]” (PINCUS, 1995, p. 31).

Mas, se o lugar da arte pública parece prescindir da fisicalidade dos espaços públicos em um processo que acompanha *pari passu* o surgimento de práticas de criação artística de caráter efêmero e/ou desmaterializado, ainda é possível colocar em debate a qualidade do lugar de emergência da arte como condição de sua qualificação pública?

Se a arte pública instaurou-se nos espaços das cidades, espaços entendidos como públicos, como reação ao processo de privatização da experiência artística promovido pelo moderno (OLIVEIRA, 2012), ao mesmo tempo em que, no contemporâneo, o lugar da arte pode ser entendido como sendo qualquer lugar, o que inclui os espaços públicos, podemos aceitar a existência de uma convergência entre arte pública e arte contemporânea, em especial aquela comprometida, alicerçada e alavancada pelas coisas do mundo munda-

no. Isso parece tornar ainda mais complexo, quando não irremediavelmente inoperante, o debate em torno do que qualificaria a arte pública, reconhecendo que esse debate sofreu ataques de segmentos conservadores do campo da arte aos quais não interessava reflexões que empurrariam a produção artística, para além da arte pública, para a condição de arte privada. Como antídoto, o axioma de que “toda arte é pública”.

Correndo o risco de adentrarmos em certa circularidade, podemos dizer que a arte contemporânea mais avançada, aquela que se imbrica com as questões do cotidiano, suas alegrias, agruras e mazelas, é passível de ser entendida como arte pública. Isso não significa afirmar, no entanto, que toda arte é pública nem, tampouco, que todo e qualquer lugar seja o lócus da arte que se quer pública. Neste sentido, o museu de arte, por exemplo, conforme escrutinado pelo artista Daniel Buren, parece não ser o lugar adequado para instauração da arte pública: “o Museu é um refúgio. [...] Sem este refúgio, nenhuma obra pode ‘viver’. O Museu é um asilo. A obra encontra-se abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos e, sobretudo, aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento [...]” (BUREN, 2001, p. 60). Afinal, a arte que se articula com o mundo mundano, a arte pública, não está em busca de refúgio, asilo ou proteção. Ao contrário, essa arte encontra seu vigor, sua vitalidade e sua razão de ser nos processos de imbricação e de contaminação com a esfera da cultura do cotidiano.

Se o museu de arte, por sua constituição histórica, conceitual e política, não se adequa à instauração da arte pública, seria possível encontrar outras instituições, igualmente fechadas, eventualmente até mais restritivas que o museu de arte, capazes de testemunhar a emergência de uma arte pública? Essa possibilidade parece criar

certo embaraço para nossas crenças de que a arte pública é dependente dos espaços urbanos. Seria possível acreditar que, para além das ruas, praças, praias e parques, espaços tradicionalmente abertos das cidades contemporâneas, existem outros espaços que, apesar de fechados, permitem o florescimento de uma arte que assume, inequivocamente, sua condição pública? São essas reflexões que pretendemos avançar com a análise do programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), localizado na cidade de São João de Meriti, periferia da cidade do Rio de Janeiro, realizado ao longo do ano de 2016.

No Brasil, em um passado que se afasta velozmente no retrovisor da história, as residências artísticas, conhecidas por outras designações, integravam o processo de formação dos artistas que, através dela, consolidavam suas carreiras com longos períodos de aperfeiçoamento e de aprofundamento em centros de maior envergadura no universo da produção de arte, notadamente Paris e Roma¹⁹. Nas últimas décadas, acompanhando a compreensão de que a formação do artista atravessa outros paradigmas, as residências artísticas já não se constituem como parte da formação do artista, mesmo que em um nível avançado. No entanto, de alguma maneira, persevera

19 De meados do século XIX até 1990, o sistema brasileiro de artes plásticas esteve organizado em torno dos salões nacionais de arte, cuja origem no Brasil remonta à Exposição Geral de 1840. Através da lei federal nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, foi criado o Salão Nacional de Arte Moderna como desdobramento da divisão moderna, existente desde 1940 no Salão Nacional de Belas Artes. A última edição do Salão Nacional de Arte Moderna ocorreu no ano 1977, quando foi substituído pelo Salão Nacional de Artes Plásticas, evento igualmente anual realizado pela última vez em 1990. A respeito, ver LUZ, 2006 (“Salões Oficiais de Arte no Brasil - um tema em questão”).

o reconhecimento da importância das residências artísticas na consolidação de carreiras, uma vez que, no contemporâneo, “[...] integram, um processo de construção de reputações do artista contemporâneo, como que a reafirmar a necessidade de adequação às novas demandas de trânsito e de enfrentamento de realidades outras [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 13)

O programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) tem uma história que se apresenta em reverso, uma vez que o que se definiu, em princípio e por força de um edital da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, foi a realização de uma exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Centro do Rio de Janeiro. Assim, antes mesmo do início do programa na cidade de São João de Meriti e no HMHS, já havia o compromisso firmado de que algo fosse feito em um espaço expositivo tradicional da cidade do Rio de Janeiro.

Essa antecipação/inversão das atividades impôs uma situação de alto risco ao programa de residências artísticas, virando-o de ponta-cabeça, criando de imediato um enorme desafio para os artistas participantes — Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros — e para os curadores do programa/mostra²⁰: como evitar que a força mobilizadora e sedutora de uma ideia de exposição viesse a se sobrepor às práticas cotidianas, imprecisas e fluidas, da experiência da residência em si? Como permitir que, a partir das vivências em um tempo que não se apressa nem se pode

20 O programa de residências artísticas 2016 do Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) teve a curadoria conjunta assinada pelo autor (Luiz Sérgio de Oliveira) e por Tania Rivera, psicanalista, ensaísta, curadora independente e professora de arte contemporânea da Universidade Federal Fluminense.

precisar, as questões pudessem aflorar e ser processadas pelos artistas em seus respectivos processos de criação?

De qualquer maneira, independentemente da exposição já apontada para o final de 2016, os quatro artistas começaram a frequentar a cidade de São João de Meriti ou, mais precisamente, o Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS), a partir de março, em um processo que variou entre 6 e 8 meses de duração ao longo ano, dependendo do(a) artista e do projeto de arte por ele/ela desenvolvido. No adensamento desse processo, os artistas tinham à disposição o acompanhamento e a interlocução com os curadores.

São João de Meriti é uma cidade localizada na Baixada Fluminense, distante 17 km do centro da cidade do Rio de Janeiro. Com população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2016) em 460.541 habitantes, São João de Meriti ocupa o 34º lugar entre as cidades do Estado do Rio de Janeiro avaliadas pelo Índice de Desenvolvimento Humano Municipal²¹. Conhecida por integrar uma região assolada por fortes índices de pobreza e por outros inúmeros problemas partilhados pelas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, a cidade carece de melhor qualificação dos serviços públicos à disposição de sua população, entre os quais os serviços de segurança, educação e saúde. Neste cenário de muitas carências e dificuldades, o Hospital da Mulher Heloneida Studart (HMHS) foi inaugurado em março de 2010 com o objetivo de oferecer à população da cidade e da região um serviço qualificado de atendimento e acompanhamento médico para gestantes e neonatais

21 De acordo com o Censo do IBGE de 2022, a população de São de Meriti decresceu para 440.962 habitantes. IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, *Cidades e Estados* - São João de Meriti (<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/sao-joao-de-meriti.html>).

em situações de médio e alto riscos clínicos.²² Este é, portanto, o cenário em que Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros enfrentariam em suas residências artísticas, buscando “[...] intervir naquele universo enquanto permitiam que aquele cotidiano banhasse e contaminasse suas experiências de vida, de artista e sua arte. [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 14)

Conforme apontado em outra oportunidade, o deslocamento do artista é um fenômeno que

[...] coloca em debate o próprio conceito de estabilidade e de fixidez do artista que [...] abandona o ateliê, lugar de “residência” da arte e do artista, para enfrentar as obscuridades de uma “residência artística”. Neste sentido, entregar-se a uma residência artística implica assumir as complexidades e os prazeres do encontro com aquele a quem não se conhece, do encontro com realidades outras e, acima de tudo, com o “outro” que habita essas outras realidades [...]. (OLIVEIRA, 2016, p. 13)

Se por um lado temos o deslocamento dos(as) artistas em direção à residência no HMHS, por outro lado teríamos adiante o deslocamento das experiências e vivências do hospital para o espaço expositivo no Centro da cidade do Rio de Janeiro. De maneira a evitar que as atividades no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica viessem a angariar protagonismo no programa e, assim, superar as próprias experiências da residência, curadores e artistas decidiram que as atividades e ações se concentrariam no HMHS, de maneira que os artistas pudessem interagir com as comunidades (diversas) que frequentam seu cotidiano, permitindo que “aquele cotidiano banhasse

22 O HMHS tem registro de “cerca de 3,2 mil consultas ambulatoriais, 500 partos e 40 mil exames laboratoriais e de imagem realizados mensalmente”, o que torna o Hospital “a principal unidade de referência para este tipo de atendimento na Baixada Fluminense”, de acordo com o *site* do HMHS, disponível em <http://osshmtj.org.br/hospital-da-mulher-heloneida-studart.php>.

e contaminasse suas experiências de vida, de artista e sua arte”. Na mesma medida, a mostra programada para o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica precisaria ser valorizada como testemunho daquelas experiências e oportunidade para que um público diferente, um “público secundário” (DOHERTY, 2004, p. 9)²³, pudesse tomar ciência, de uma maneira mais ou menos distante, mais ou menos residual, e viesse participar da partilha da experiência vivenciada e acumulada na residência no Hospital da Mulher Heloneida Studart.

Artista residente na cidade do Rio de Janeiro, assim como os outros três artistas do programa, Cristina Salgado possui larga experiência e longa atuação no sistema de arte brasileiro, no qual realiza/participa, regularmente, de exposições desde a década de 1990. Com sua participação no programa, Cristina Salgado instalou sua escultura de grandes dimensões intitulada *A Grande Nua* em uma das salas de espera do HMHS.

A proposição de Cristina Salgado, intitulada *A Grande Nua*, pode ser entendida como um bom exemplo de o quanto os artistas procuravam intervir no cotidiano do hospital, criando certas discontinuidades em seus fluxos de rotina, ao mesmo tempo em que se deixavam contaminar pelas experiências e vivências daquele mesmo cotidiano. Enquanto essas experiências reverberaram, fortemente, nas obras (desenhos, projeções e instalação) que Cristina Salgado preparou para a exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, a decisão de remontar no HMHS uma escultura de grandes

23 De acordo com Claire Doherty, a “audiência secundária” seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em coautores.

dimensões, montada previamente nos espaços da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, fez com que o eixo do trabalho se deslocasse do processo de criação em si para o processo de remontagem, para o qual a artista precisaria contar com a ajuda e com a participação de membros da comunidade local. Conforme longamente debatido com a curadoria, a ideia da remontagem d’*A Grande Nua* permitiu que se deslocasse o protagonismo da obra, do processo de criação da obra, para as relações que se estabeleceram e que eram imprescindíveis para seu processo de remontagem.

Neste sentido, a remontagem d’*A Grande Nua*, ou mesmo a própria obra, podemos assim entender, transformou-se em um dispositivo que propiciou o estreitamento das relações e das parcerias estabelecidas entre a artista Cristina Salgado e jovens de uma escola pública de ensino médio do entorno do HMHS que participavam de um programa de orientação sexual levado a termo pelo hospital. Essa foi a comunidade eleita por Cristina Salgado para vivenciar suas experiências no HMHS, o que certamente deixou marcas na trajetória da artista.

Gabriela Mureb, por sua vez, escolheu os espaços dos centros cirúrgicos como lócus de sua intervenção e presença no programa de residências artísticas do HMHS. Como nos salões dos jogos de sorte e azar, também nos ambientes gelados dos centros cirúrgicos a iluminação não se permite saber que horas são em momentos que avizinham os limites fatais entre vida e morte. Nesses ambientes, convivendo com inúmeras equipes que se alternavam nas atividades de intervenções nos corpos das mulheres em processos de parto, Gabriela Mureb permanecia à espreita, com seu olhar arguto de artista, câmera em punho a registrar instantes de impacto que se alocam para muito além da arte. Encolhida na penumbra desses centros

cirúrgicos, como se isso fosse uma possibilidade, a artista se fazia presente como um corpo estranho enquanto registrava em fotos e vídeos tudo que seus olhos viam e que nem sempre suas emoções eram capazes de decodificar e, muito menos, de pacificar.



Cristina Salgado, *A Grande Nua*, 2016.
tapetes, dimensões variadas (montagem no
HMHS, São João de Meriti)
Foto: Wilton Montenegro



Gabriela Mureb, *Sem título (buraco)*, 2016.
vídeo em loop
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

A presença de Gabriela Mureb e de seu projeto *Sem título (buraco)*, como corpos estranhos no seio do corpo técnico do HMHS, acabavam integrados a essa comunidade provisória que ali se reunia com objetivos específicos — enfrentar os altos riscos entre vida e morte. A integração silenciosa e calma, de alguma maneira, se reflete nas obras que foram originadas na experiência da residência artística no HMHS, obras de gestos mínimos como que a sugerir que, no encontro entre arte e vida, o melhor que o/a artista pode fazer é fazer o mínimo, procurar uma penumbra, quando isso é possível, e de lá espreitar o mundo.

Diferentemente de Gabriela Mureb, Hélio Carvalho procurou os espaços abertos de um espaço fechado — o próprio hospital — para circular com seu *Veículo deambulatório* vestido em seu *Traje para deambular*. Esses elementos reunidos constituíram o projeto *O Deambulatório* com o qual Hélio Carvalho percorreu salas, corredores e átrios do HMHS na busca de encontro com os usuários do hospital, tanto as pacientes quanto seus parentes em momentos de expectativa e de aflição.

O Deambulatório, assim com a grande escultura de Cristina Salgado, era pouco mais que um dispositivo, uma base de apoio para que o artista entabulasse conversas e mais conversas com aqueles que, usuários do ambiente hospitalar, precisam de válvulas de escape para suas ansiedades e seus medos. De alguma maneira, era isso que talvez os usuários do hospital encontrassem no encontro com arte de Hélio Carvalho que, por sua vez, se mantinha suficientemente e prudentemente afastado de qualquer atitude que pudesse vir a ser entendida como messiânica ou evangelista (KESTER, 1995)²⁴.

24 Para Grant H. Kester, teórico e professor da Universidade da Califórnia, San

Transitando pelas dependências do HMHS com um traje — *Traje para deambular* — confeccionado com as diferentes cores dos diversos grupos que compõem o corpo de profissionais do hospital, Hélio Carvalho poderia aparecer em qualquer parte. Qualquer lugar poderia ser escolhido para estacionar o *Veículo deambulatório* e, a partir dessa base, o artista poderia promover o encontro com aquele que não se conhece e de quem, provavelmente, reteremos apenas alguns traços na memória.



Hélio Carvalho, *O Deambulatório*, 2016.
performance no HMHS, São João de Meriti
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Diego, nas relações com a comunidade os artistas correm o risco de se ver identificados como “evangelistas estéticos”, o que se reflete “[...] em suas preocupações com questões de melhorias tipicamente associadas à cidade (moradores de rua, cultura de gangues, adolescentes em situação de risco etc.), assim como a relação estabelecida entre esses artistas públicos orientados-para-as-comunidades e as várias comunidades. Conceitos como ‘empoderamento’ e ‘democracia participativa’ que fundamentaram a expressão política nos anos 1960 [...] estão reemergindo na retórica do artista público orientado-para-as-comunidades”.



Roberta Barros, *Tomar para si*, 2016.
performance realizada no HMHS, São João de Meriti
duração da performance: 20h40min
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Com seu projeto *Tomar para si*, Roberta Barros também perambulou pelos quatro cantos do HMHS. Na verdade, mais que isso, pois o hospital tem muito mais que quatro cantos. Ao longo de uma semana em agosto de 2016, Roberta Barros dedicou um total de 20 horas e 40 minutos a uma *performance* em que, sentada nas diferentes salas de espera das antessalas de exames, consultas e de outras formas de atendimento com os outros usuários (pacientes e parentes), simplesmente esperava... e enquanto esperava, tecia uma barriga de grávida com linhas e agulhas de tricô; a barriga de grávida era levada de sala em sala, de antessala em antessala de espera, ao longo de 20 horas e 40 minutos. Sempre como um corpo estranho, uma gestação fictícia dando forma a um bebê simbólico. Um gesto que parecia, muitas vezes, incompreensível para quem via a artista, em silêncio, dedicada à tarefa de fazer crescer uma barriga simbólica, dedicada à sua tarefa de dar à luz um gesto, uma manifestação de arte, mesmo que isso parecesse algo incompreensível para quem via a artista ocupada e em silêncio.

Entre os quatro artistas participantes do programa de residências artísticas no Hospital da Mulher Heloneida Studart — Cristina Salgado, Gabriela Mureb, Hélio Carvalho e Roberta Barros — nenhum tinha uma experiência significativa de trabalhos junto a comunidades nem tampouco uma formação ou treinamento que pudesse ser entendido como adequado para esse tipo de interação e estabelecimento de diálogos e relações. Afinal, que treinamento ou formação seriam? Isso, no entanto, não impediu que os projetos desenvolvidos no âmbito do HMHS, assim como os vestígios, resíduos se preferirmos, dessas experiências e vivências carregadas ao longo

da residência no hospital de São João de Meriti, apresentados em exposição no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, revelassem o cuidado e a atenção hipotecados pelos artistas a esses processos de encontros com os diversos sujeitos que se colocaram à sua frente, fossem eles médicos, enfermeiros, pessoal de apoio, pacientes, parentes e pessoas em situação de rua que adentravam o hospital em busca de um simples copo de água.

É muito provável que os mais afetados por esses encontros tenham sido as/o artistas, ao aceitarem o desafio de se lançarem e de enfrentarem realidades que desconhecem:

Não que isso signifique um transitar por mundos distantes [...], uma vez que as realidades e os mundos se miram, se tocam e se deixam contaminar. Mas, seja lá como for, trata-se de uma realidade que se distancia da realidade do mundo da arte, mesmo que, nas últimas décadas e por razões várias, esse mundo da arte tenha alargado [...] seus limites para abarcar outras instâncias da vida. (OLIVEIRA, 2016, p. 13-14)

E, neste processo de alargamento, expansão e abarcamento de outras instâncias do mundo e da vida, a arte se fez pública, a arte parece ter borrado, definitivamente, os limites entre espaços fechados, abertos e semifechados que, em outros tempos, pareciam ser suficientes para delimitar os territórios da arte pública.

As instituições, quando efetivamente públicas e abertas para uso e usufruto de diferentes segmentos da sociedade, parecem ser espaços passíveis de testemunhar a emergência de manifestações de arte contemporânea como arte pública, termo e conceito que ganham a cada dia maior elasticidade e também maior ressonância em direção a expressões que, utopicamente, permitam dizer que toda arte é efetivamente pública.

Arte pública e a persistência das vanguardas: Geodésica Cultural Itinerante

gargalos do sistema de arte . persistência das vanguardas . desejo de se tornar público . engajamento . arte e política . lugar da arte contemporânea . encontro com a vida mundana . community-based public art . reinvenção da vanguarda . longe de novas utopias . noção de fracasso . extinção da arte como resistência . Revolução dos Baldinhos . Geodésica Cultural Itinerante . hortas verticais . processos performativos

Uma dificuldade se instaura nos estudos teóricos e críticos da arte quando se busca definir, com alguma precisão, o significado de arte pública no cenário contemporâneo da arte. Em um passado não distante, esses debates teriam encontrado seu ponto de convergência na aceitação de que arte pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com obras em conformidade com uma narrativa da história, incorporavam também outras manifestações da expansão da arte nos espaços públicos. No entanto, no cenário contemporâneo, com suas complexidades, seus transbordamentos e suas contaminações, isso não parece ser mais o suficiente.

Estudos críticos da história da arte já revelaram a insuficiência e a inadequação de uma noção de arte pública que represente o poder constituído pelo Estado e seus interesses correlatos na criação de uma narrativa unilateral da história, em exemplos como o de um general na montaria de um cavalo, os dois congelados em bronze, instalados estrategicamente no centro de uma praça; manifestações típicas de uma arte de dominação (BACA, 1995).

Quando a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo (HEARTNEY, 1997), outras questões se impõem. De uma maneira ou de outra, é preciso reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um movimento dos/as artistas em busca de uma nova inscrição social para sua produção, realizado à revelia e diante de certa contrariedade dissimulada do sistema de arte. Tal deslocamento tem obrigado os/as artistas a estarem aqui e acolá, dentro e fora dos espaços museais, entendendo que atuar fora desses espaços protegidos e normatizados pode trazer novos significados e novas implicações por ocasião de uma reinserção no sistema tradicional da arte. Isso foi explicitamente expresso pelo artista estadunidense Paul Ramirez Jonas, quando “se disse interessado em voltar a desenvolver, em um futuro próximo àquele momento²⁵, um projeto centrado em um espaço tradicional de arte, no qual aplicaria a experiência com diferentes audiências / comunidades com as quais interagiu no inSite_05” (OLIVEIRA, 2012, p. 89). Para outros, no entanto, estar de fora parece ser apenas uma chave possível para passar para o espaço de dentro, para se adentrar nos espaços limitados e seletivos do sistema de arte, conforme pudemos apontar em outra situação,

Da mesma maneira que podemos admitir que muitos artistas são levados a “optar” pela inserção da arte nos espaços públicos pela carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, também as práticas colaborativas, em especial aquelas dos coletivos de artistas, podem ser vistas como estratégias de enfrentamento das restrições e dos gargalos do sistema de arte. (OLIVEIRA, 2014, p. 69)

25 A entrevista em questão foi concedida ao autor em setembro de 2005, ocasião em que o artista trabalhava em seu projeto *Su casa, mi casa* para o InSite_05, realizado em diversos espaços de San Diego e de Tijuana.

Independentemente de motivações ou de restrições, parece haver certa convergência entre os produtores de arte de que o lugar adequado para a nova inscrição da arte é o espaço público. Assim, nos vemos diante de uma situação em que a natureza da arte no contemporâneo está atrelada à sua condição pública, não mais como uma mera ocupação dos espaços públicos com questões trazidas de um universo eminentemente privado, com suas lógicas de produção e de contemplação alinhadas como experiências únicas do/a artista e do público desmembrado em individualidades.

No contemporâneo, o que orienta o/a artista em seus processos de criação é justamente o desejo de interação com outros, sejam eles/as quem forem, é o desejo de se tornar público, de enfrentar questões que integram nosso cotidiano e fazem parte do mundo mundano. Dessa maneira, a produção de arte contemporânea se atira por inteiro sobre o território antes reservado à arte pública, constituindo-se a um só tempo como uma vitória fulgurante da arte pública — aqui entendida como manifestações de arte que se espalham nos espaços públicos com questões suficientemente cativantes para serem entendidas como públicas — e sua derrocada final, uma vez que essa expansão da arte contemporânea se dá em territórios tradicionalmente entendidos como os de instauração da arte pública, comprometendo e determinando o colapso de uma narrativa consolidada em torno da arte pública. Dito de outra maneira, essa nova natureza da arte contemporânea supera compromissos de autonomia da arte e inscreve-se, rotineiramente, nos espaços públicos do mundo mundano.

A segunda metade do século XX pareceu caracterizar-se como um cemitério de tudo, abrigando as sucessivas mortes da história, da arte e das vanguardas. As vanguardas, por exemplo, parecem ter perecido por inanição diante do colapso de uma narrativa na qual o moderno seria superado e substituído pelo pós-moderno. De acordo com esta narrativa, o moderno e as vanguardas modernistas seriam dominados por uma compulsão pelo novo, pela eclosão das novidades artísticas. Esta narrativa desconhece, entretanto, que a busca, eventualmente insana, em que se transformaram as práticas das vanguardas, em sua emergência original, ao contrário, estava atrelada a um inconformismo no limiar do político diante do lugar reservado à arte na sociedade.

Este cenário foi demarcado por Linda Nochlin que lembra que “o termo ‘vanguarda’ foi usado pela primeira vez figurativamente para designar uma atividade radical ou avançada tanto no campo artístico como no social” (NOCHLIN, 1989, p. 2). A autora anota também que, ao final da primeira metade do século XIX, havia forte convergência, atada por compromissos, entre arte e política revolucionárias, na qual estaria enfaticamente evidenciada a “prevalência da implicação revolucionária radical do termo ‘vanguarda’ e não a [vanguarda] puramente estética mais usualmente aplicada no século XX” (NOCHLIN, 1989, p. 2).

Essas imbricações entre arte e política apontadas por Linda Nochlin encontram paralelos nas práticas artísticas e postulados políticos de artistas russos nos anos ao redor da Revolução de 1917. De acordo com Camila Gray, “a Revolução trouxe realidade à sua atividade e uma direção há muito perseguida para suas energias — pois não havia dúvida em suas mentes quanto a identificar suas descobertas revolucionárias no campo artístico com esta revolução econômi-

ca e política” (GRAY, 1970, p. 219). Ao observar e analisar os quatro anos que se seguiram à Revolução (1917-1921), conhecidos como o período do “comunismo heroico”, Camila Gray afirma que

esses poucos artistas conseguiram criar museus para sua arte em todo o país e reorganizar as escolas de arte de acordo com um programa baseado em suas descobertas recentes no campo da pintura abstrata. Eles se encarregaram da decoração das ruas para as comemorações de Primeiro de Maio e dos aniversários da Revolução de Outubro; eles organizaram desfiles nas ruas representando a Revolução que envolviam milhares de cidadãos; [...] da mesma forma, uma educação rudimentar foi dada acerca, por exemplo, das normas de higiene, de como criar galinhas ou plantar milho, ou a maneira correta de respirar. [...] O homem pleno, o trabalhador saudável da nova sociedade, era um ideal comum tanto para o artista quanto para o regime comunista. (GRAY, 1970, p. 219)

Não há como deixar de identificar muitas dessas práticas com outras que têm emergido da produção de arte contemporânea nos espaços públicos, embora seja necessário enfatizar distinções mais do que óbvias. Enquanto para os artistas soviéticos o importante era ser parte dos processos revolucionários em curso, as práticas dos artistas contemporâneos que ousamos aqui identificar como vanguardas contemporâneas atuam, justamente, em um momento de profundo desencanto com a queda do comunismo na Europa.

Ao buscar demarcar territórios de distinção entre práticas de arte na esfera pública nos anos 1990 da arte pública tradicional, que usava os espaços públicos para, em geral, instalar esculturas de caráter celebratório, Suzanne Lacy afirma que a “arte pública de novo gênero [...] é baseada no engajamento” (LACY, 1995, p. 20), conforme já apontado.

Suzanne Lacy avança na articulação das distinções entre arte pública tradicional e arte pública de novo gênero para sugerir outra narrativa para a história da arte:

Uma história alternativa da arte pública de hoje pode ser lida através do desenvolvimento de vários grupos de vanguarda [grifo nosso], como feministas, étnicos, marxistas, media artists e outros ativistas. Eles têm um interesse comum nos movimentos políticos de esquerda, no ativismo social, na redefinição das audiências, na busca de relevância para comunidades (particularmente as marginalizadas) e uma metodologia colaborativa. (LACY, 1995, p. 20)

O que nos interessa aqui entender é a relação desses artistas com as práticas de vanguarda. Para Lacy, ao atacar as fronteiras e os territórios que identificam a natureza da arte através dos meios tradicionais (pintura, escultura etc.), esses artistas públicos de novo gênero recorreram às práticas das vanguardas, “mas eles adicionam uma sensibilidade desenvolvida sobre público, estratégia social e eficácia que é exclusiva para as artes visuais como a conhecemos hoje” (LACY, 1995, p. 20).

Em nossa argumentação, entendemos que as práticas dos artistas contemporâneos nos espaços públicos recuperam estratégias e ações tradicionalmente identificadas com as vanguardas do início do século passado, caracterizando-se por sua inserção nos espaços da vida vivida na expectativa de deflagrar processos de mudanças na vida social. Embora os tempos sejam definitivamente outros, parecer haver, por parte dos artistas contemporâneos, certa recuperação de uma fagulha ou de uma centelha a impelir esses artistas em direção a um confronto direto com o mundo mundano, enfrentando suas idiossincrasias, seus temores e suas glórias.

Mais que isso, é necessário entender que essas práticas buscam um enfrentamento criativamente qualificado no lugar onde a vida é vivida em sua plenitude e imprevisibilidade, no que parecem ter se tornado a opção de grande número de artistas contemporâneos que, com certa “naturalidade”, entendem ser este o lugar da arte contem-

porânea. Esses artistas contemporâneos, mesmo sem requisitar para si a categoria de artistas públicos, entendem que o lugar da arte é aquele que se instaura a partir do encontro com a vida mundana, acreditando que “com a roupa encharcada e a alma repleta de chão, todo artista tem que ir onde o povo está”, como diria o poeta.²⁶

Mary Jane Jacob escreveu em 1996 que, “às vezes, a vanguarda é definida por suas raízes políticas e seus avanços revolucionários; outras vezes, é entendida em função de uma inovação estilística” (JACOB, 1995a, p. 50). O esvaziamento e a neutralização das vanguardas se deram, em parte, pela prevalência ao longo do século XX da ideia de vanguarda como novidade, algo que a aproximava enquanto era incorporada por outras esferas do consumo e do capital, em detrimento de uma articulação com as questões da política e do cotidiano social. No mesmo texto, Mary Jane Jacob procura conciliar a ideia do novo com o político, ao afirmar que o novo na arte é a arte que se articula com o político: “a mais recente ‘arte fora do *mainstream*’ a reivindicar reconhecimento, sendo elogiada como ‘o novo’ e, ao mesmo tempo, condenada como ‘não arte’, é a nova arte pública baseada na comunidade (*community-based public art*)” (JACOB, 1995a, p. 55). A autora reconhecia que o status dessa arte “oscila entre o desprestígio e a admiração na medida em que é apresentada como a última tendência — a nova vanguarda —, valorizada como socialmente comprometida, mas entendida como esteticamente insignificante” (JACOB, 1995a, p. 55).

26 Letra e música de Milton Nascimento e de Fernando Brandt, lançada no disco *Caçador de mim*, Milton Nascimento (Ariola/Polygram, 1981).

Ao longo dessas três últimas décadas, a produção de arte contemporânea elegeu os espaços públicos como seu domínio e a promoção de encontros e de reverberações sociais como sua meta. Diante da diversidade de cenários políticos e de contextos sociais que assiste a emergência de práticas de arte que se articulam entre o social e o político, práticas colaborativas reciclam uma ideia de vanguarda na atualidade (BISHOP, 2006b, p. 179).

O artista Krzysztof Wodiczko, em artigo publicado na *Third Text* em 2014, apresenta perspectivas críticas para uma ideia de vanguarda sobre a qual queremos aqui nos deter, a começar por comentários que apontam o fato de que, em um “passado não muito distante, após uma análise desconstrutiva, a vanguarda foi declarada morta. Embora sua energia ética e política não tenha parado de circular em nossas veias artísticas, enterramos a vanguarda viva, sem autópsia e sem o luto adequado” (WODICZKO, 2014, p. 111). Wodiczko acrescenta, ainda, que os artistas haviam prometido a si mesmos que permaneceriam “longe de novas utopias e de projetos visionários, porque, como concluímos, eles eram todos ingênuos e haviam falhado” (WODICZKO, 2014, p. 111).

A noção de fracasso ganha em Wodiczko uma nova formulação:

Os historiadores críticos conservadores devem ter em mente que “provar” que o Construtivismo, o Produtivismo, o Situacionismo, o Fluxus e outros movimentos, ideias e projetos de vanguarda “não funcionaram” não prova nada. Sem eles, estaríamos hoje em lugar algum. Nada na tradição da vanguarda “funciona” de acordo com o que se espera, o que inclui até mesmo as expectativas de alguns dos artistas envolvidos.

[...] Estes projetos podem “não funcionar”, mas “funcionam” porque, em vez de “resolverem” os problemas existentes, formulam e articulam novos pontos de vista; eles revelam problemas emergentes e negligenciados. (WODICZKO, 2014, p. 117)

Wodiczko elabora também sobre a possibilidade de uma vanguarda no contemporâneo, com seus desafios passíveis de serem enfrentados pela reinvenção dessa vanguarda, diante da necessidade imperiosa de se pensar criticamente o mundo em que vivemos:

O papel da vanguarda tem sido o de abrir novos horizontes sem os quais não haveria nenhuma maneira de ir além do ponto no qual já estamos. A vanguarda é uma força indispensável que nos mantém em movimento contra as armadilhas de nossas culturas e ideologias. Para sobreviver filosófica e emocionalmente, para manter-nos como seres sensíveis, para se ter uma ideia do nosso futuro e sermos capazes de transformar a nós mesmos e ao nosso mundo em algo melhor, devemos criticamente reinventar a vanguarda.

Sem escorregar para a nostalgia reacionária por sua simples recuperação, mas demandando dela novas agendas e novas metodologias, com seu nome atualizado para sua nova tarefa e seu novo modus operandi, devemos trazer a vanguarda de volta à vida como uma força artística transformadora, inteligente e criticamente afirmativa. (WODICZKO, 2014, p. 112)

Caminhando em uma direção próxima, Marc James Léger trabalha uma “hipótese de vanguarda” ao lançar algumas interrogações: “deve a hipótese de vanguarda ser abandonada? O que a ideia da vanguarda tem para nos oferecer no momento presente?”, para afirmar em seguida que “não há dúvida de que se tornou uma convenção para os trabalhadores culturais contemporâneos negar que o que eles fazem seja, ou que possa ser concebido, como vanguarda”. De acordo com Léger, “vanguarda está associada com noções modernistas de teleologia e de totalidade e com a visão marxista de que o capitalismo cria seu próprio obstáculo e os meios de superação na forma de proletariado industrial” (LÉGER, 2012, p. 12). Com essa constatação, esses/as artistas têm evitado o uso do termo vanguarda em suas elaborações discursivas e, “em sua vontade de romper com seus antecessores, a vanguarda de hoje encontra-se na posição paradoxal de não se definir como vanguarda” (LÉGER, 2012, p. 15).

Apesar disso, Léger argumenta que “a ideia de vanguarda continua a operar como o lado de baixo reprimido das formas contemporâneas de prática extradisciplinar” (LÉGER, 2012, p. 13).

Essas vanguardas que resistem a se ver como tal também resistem às práticas de incorporação avassaladora do capitalismo global, que comodifica a tudo e a todos. Segundo Léger, “vivemos uma tragédia histórica: a extinção do campo da arte como local de resistência à lógica, aos valores e ao poder do mercado” (LÉGER, 2012, p. 20). Essas vanguardas têm recorrido, eventualmente, à recusa de operar no sistema padronizado de produção de objetos, como fizeram artistas dos anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo em que elegeram os espaços públicos como lócus para instauração de seus projetos de arte:

Uma das táticas utilizadas pelos/as artistas extradisciplinares para resistir à integração capitalista tem sido a crítica de vários aspectos da produção de arte burguesa, geralmente associada ao trabalho individual de ateliê projetado para incorporação no mercado de arte. Em vez disso, encontramos as práticas radicais dos coletivos de arte que produzem intervenções didáticas e estéticas na esfera pública. (LÉGER, 2012, p. 16)

Ao deixar seu ateliê em busca de espaços adequados para sua arte, esses/as artistas encontram contextos outros que provocam questões que se recusam a ser antecipadas, mesmo por mentes criativas como as desses/as artistas. Ao abandonar o ateliê, lugar identificado com a criação de objetos de arte, e ao articular seus projetos plenos das imaterialidades dos encontros com o(s) outro(s), esses/as artistas parecem revelar sua rejeição ao provimento de novos objetos artísticos para o mercado de arte. Além disso, os projetos de arte desenvolvidos a partir desses encontros tendem a estampar autorias

fluidas de processos que raramente resultam em objetos de arte a serem cobiçados pelo mercado.

Ao explicitar sua predileção pelos espaços públicos, essas vanguardas contemporâneas propõem uma torção na natureza da arte. Elas tentam, acima de tudo, articular sua produção dentro e de dentro do próprio tecido social, reelaborando suas ideias de arte como parte das dinâmicas sociais em encontros marcados por princípios de compromisso e de engajamento, exalando seu desejo e seu interesse em estar dentro dos processos heteronômicos da arte. Em seus processos de arte e de encontros sociais, esses/as artistas buscam levantar questões e se inteirar de outras questões, em processos de troca permanente, ao invés de acreditar serem os detentores das soluções. Neste sentido, as relações que se estabelecem nesses encontros podem caracterizar uma distinção vigorosa em relação às vanguardas históricas do século passado; embora atuem na interseção entre arte, política e cotidiano social, as vanguardas contemporâneas se articulam em processos de diálogos não hierarquizados, próprios de quem duvida, mais do que acredita. Assim, essas práticas revelam uma perspectiva absolutamente distinta das vanguardas históricas, o que impacta a natureza da arte contemporânea.

O projeto Revolução dos Baldinhos²⁷, desenvolvido por moradores do bairro Monte Cristo - Chico Mendes²⁸, localizado na Florianópolis continental, teve início em 2008, quando um surto de

27 O projeto contou com o apoio do Cepagro - Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo.

28 “O bairro Monte Cristo - Chico Mendes é formado por nove comunidades que perfazem um total de quase trinta mil habitantes”, de acordo com informações em KINCELER *et al.*, 2015, p. 117.

leptospirose atingiu a população daquela comunidade. Com a crise de saúde pública no bairro, se deu uma intensa mobilização das mulheres que deflagrou a criação de um projeto de compostagem termofílica montado na escola do bairro.

A inserção das ações do coletivo Geodésica Cultural Itinerante²⁹ se deu a partir de “um saber específico, o entendimento de que a horta vertical poderia atuar como um dispositivo artístico capaz de complementar uma das propostas levadas a cabo pela Revolução, a de promover a agricultura urbana em sua própria comunidade” (KINCELER *et al.*, 2015, p. 122). Os integrantes do coletivo Geodésica Cultural Itinerante, sabedores de que o projeto das hortas verticais em articulação com a compostagem termofílica da Revolução dos Baldinhos passaria, necessariamente, pelo cultivo de sementes e mudas, criaram ações que desencadearam oficinas de cerâmica, “para modelagem de sementeiras e vasos” (KINCELER *et al.*, 2015, p. 122), e a construção de um forno cerâmico.

No entanto, para além da implantação das hortas verticais, o coletivo Geodésica Cultural Itinerante estava comprometido com o processo não-hierarquizado de trocas de saberes, consciente de que

29 O coletivo Geodésica Cultural Itinerante foi organizado pelo Professor José Luiz Kinceler em torno de suas aulas de graduação e de pós-graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), campus de Florianópolis. O coletivo tem buscado manter suas ações, mesmo depois do falecimento do Professor em junho de 2015. Embora tenha uma formação flutuante, com a chegada de novos integrantes a cada ação/projeto, o coletivo Geodésica Cultural Itinerante conta com um núcleo básico, formado por cofundadores, entre os quais Lucas Sielski Kinceler, Paulo Damé, Leonardo Lima da Silva, Tatiane da Rosa, Paulo Villalva, Antonia Wallig, Gustavo Tirelli, Camila Argenta, Pedro Frieberg, Paula Tonon Bittencourt e Isabela Sielski Kinceler, para citar apenas alguns.

é nas ranhuras dos encontros marcados pelos desejos de interação e pelo respeito do saber que do outro emana que as práticas de arte colaborativa encontram seu melhor momento.



Geodésica Cultural Itinerante, *Revolução do Baldinhos*, 2012.
forno cerâmico, Florianópolis, Santa Catarina
Foto: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima



Geodésica Cultural Itinerante, *Revolução do Baldinhos*, 2012.
história em quadrinhos, Florianópolis, Santa Catarina
Fotos: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima



Geodésica Cultural Itinerante, *Revolução do Baldinhos*, 2012.
cortejo, Florianópolis, Santa Catarina
Fotos: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima

Na medida em que o coletivo adentrava o projeto Revolução dos Baldinhos e a própria comunidade, seus membros tomavam consciência de possibilidades de interação que iam muito além de ações previstas inicialmente, como a oficina de cerâmica e a construção de um forno. A partir dessa perspectiva, os artistas do coletivo Geodésica Cultural Itinerante diversificaram suas ações e projetos junto à comunidade do bairro e à Revolução dos Baldinhos, de maneira a ajudar a ampliar o nível de conscientização dos moradores da região quanto aos riscos de acúmulo desordenado de lixo orgânico. Para tanto, foram criadas histórias em quadrinhos, vídeos destinados à exibição nas creches e nas escolas da comunidade, além de “cortejos animados com os personagens ‘ratos’ de nosso roteiro que, de uma forma performática e improvisada junto com as crianças da comunidade, conduzem animadamente os carrinhos da Revolução, transportando as hortas verticais para serem instaladas nas ruas e calçadas da Chico Mendes” (KINCELER *et al.*, 2015, p. 124).

Passados alguns anos desde a participação do coletivo Geodésica Cultural Itinerante, a Revolução dos Baldinhos continua ativa e atuante tanto na comunidade que lhe deu origem, em Florianópolis, quanto em transbordamentos nos quais saberes gerados são disseminados em processos de contaminação de outras comunidades, como é o caso do Conjunto Habitacional Carandá, localizado em Sorocaba, estado de São Paulo. Trata-se de um empreendimento do programa de habitação do governo federal *Minha Casa, Minha Vida* com mais de 2.500 apartamentos. Em uma atividade empreendida pela Revolução dos Baldinhos e realizada em fevereiro de 2019, organizou-se a reaplicação da Tecnologia Social em Gestão Comunitária de Resíduos Orgânicos e Agricultura Urbana no conjunto habitacional.

Igualmente importante é constatar o fato de que a passagem do coletivo Geodésica Cultural Itinerante pelo bairro de Monte Cristo - Chico Mendes deixou marcas naquela comunidade que foram levadas adiante no conjunto do Carandá, Sorocaba, quando crianças e adolescentes foram convidados a participar do projeto de instauração da compostagem com a decoração das composteiras criadas com caixas d'água. Neste caso, a pintura dos recipientes que passaram a receber os resíduos orgânicos gerados pelas famílias do Conjunto Habitacional Carandá se transformou em um dispositivo de convergência, motivação e participação, indispensáveis ao desenvolvimento do projeto de compostagem, algo semelhante ao realizado pelo coletivo Geodésica Cultural Itinerante junto à Revolução dos Baldinhos em Florianópolis.



Revolução dos Baldinhos / Cepagro, Ação de gestão comunitária de resíduos orgânicos, Sorocaba, São Paulo, fevereiro de 2019.

Fonte: <https://cepagroagroecologia.wordpress.com/2019/02/12/cepagro-e-revolucao-dos-baldinhos-reaplicam-gestao-comunitaria-de-residuos-organicos/>

Para finalizarmos essas reflexões, é nosso entendimento que a Geodésica Cultural Itinerante, sob a coordenação de José Luiz Kinceler e também adiante, tem desenvolvido ações que se dão na contramão das práticas preconizadas por uma arte socialmente engajada (*socially engaged art*) que parece, muitas vezes, ter como objetivos e finalidade a esperada apropriação pelo sistema institucional da arte. Esses artistas, em sua oposição às práticas e às normas do sistema, se aproximam da afirmação de Marc James Léger de que parte da produção de arte contemporânea deveria adotar a denominação de “arte socialmente enfurecida” (*socially enraged art*) (LÉGER, 2015, p. 3), na medida em que evita processos de conciliação com um sistema que se reconhece como perverso. Em suas práticas e ações, os artistas do coletivo parecem absorver a lateralidade que a permanência em uma cidade não central no sistema de arte brasileiro — Florianópolis — lhes garante. Lá, desenvolvem seus projetos ao sabor de seus desejos e de suas necessidades, sem tentar enfrentar a luta contra uma invisibilidade anunciada à qual suas atividades parecem “condenadas” diante dos processos de homologação do sistema de arte no Brasil.

Em práticas que, raramente, resultam em objetos e que, ao contrário, são consumidas em seus processos performativos, as atividades da Geodésica Cultural Itinerante tendem, igualmente, a obscurecer qualquer tentativa de realce para as autorias, acentuando o caráter crítico e comunitário de seus projetos e ações em oposição às demandas avassaladoras do capitalismo que se impõem em todas as instâncias da vida social contemporânea.

Utopias do contemporâneo: Francis Alÿs e José Resende

ponte-puente-bridge . gigantismo . inconclusão . presença no domínio público . efêmero . invisibilidade . cartografia . o que está lá onde não estamos . paisagem . artista-andarilho-no-mundo . colapso entre arte e vida . site-specific . realidade da arte no mundo . limites cartoriais do mundo da arte . sonhos do artista . me interesan más las actitudes que el producto . contra a guetização da arte pública

De um lado, uma ponte que não vai a lugar algum. Um-mirante-ponte-interrompido que responde pelo nome de *Olhos atentos*, como que a sugerir que a precária solidez do metal sob os pés fosse garantia de estabilidade para olhos que se lançam sobre a outra margem. Do outro lado, outra ponte, *puente*, *bridge*, flutuante, fluida, igualmente inconclusa, não sobre as águas, mas nas águas, tendo as águas como elemento. O que poderiam ter em comum essas duas pontes além de sua própria inconclusão? O que teriam em comum situações tão díspares como *Olhos atentos*, de José Resende, e *Bridge / Puente*, de Francis Alÿs?

A resposta mais provável afirmará a precariedade das aproximações entre projetos que pouco têm em comum. Tanto os projetos / obras — *Olhos atentos* e *Bridge / Puente* —, quanto seus autores — José Resende e Francis Alÿs — estão instaurados em universos distintos que têm como única convergência o fato de se situarem no campo da arte, um campo que se apresenta como mais-que-ampliado.

A obra de Resende se vincula, mesmo que com certo desconforto, ao universo tradicional da escultura pública, aquela se espalha pelos espaços das cidades contemporâneas a assumir, eventualmente, ares comemorativos e celebratórios. *Olhos atentos* enfatiza seu gigantismo e sua presença no domínio público, seguindo uma tradição recente que enfatizou o estreito diálogo entre a escultura e o sítio que a contém. Dessa maneira, a escultura-obra se fez específica, atada ao lugar, presa às condições físicas desse lugar como que a afirmar que promover sua remoção significaria destruir a obra; “*to remove the work is to destroy the work*” (WEYERGRAF-SERRA, BUSKIRK, 1991).

Na outra ponta, *Bridge / Puente* assevera seu compromisso com o efêmero, sua vocação para a invisibilidade ou, talvez com maior precisão, para uma visibilidade oblíqua, transversal e residual. O projeto de Francis Alÿs é fruto de investigações articuladas no campo da imaterialidade da arte, uma produção pautada, essencialmente, na impalpabilidade de encontros entre artista e não-artistas. A ponte de Alÿs se apresenta como uma construção lastreada na crença do encontro, a crença de que, ao partirmos de uma ponta da ponte, do ponto onde estamos, buscamos o encontro com o outro, seja ele quem for. Partimos daqui enquanto o outro parte de lá, parte do lado de lá, daquele lado onde não estamos. Instaura-se, a crença na possibilidade de um encontro a subverter o atlas da geopolítica, a superar as distâncias da cartografia, as quais, diante da esfericidade da terra, impedem que vejamos o que está lá, lá onde não estamos. Um caso típico de que nem sempre é possível “ver para crer”.

São justamente as discrepâncias políticas e conceituais a ressaltar a natureza distinta da produção de arte desses dois importantes artistas da América Latina que nos desafiam e nos interessam como lastro das aproximações teóricas sobre o espalhamento e as práticas

de arte no domínio público na contemporaneidade. Para tanto, entrecruzamos nossas reflexões acerca das articulações da arte pública como práticas democráticas com o pensamento crítico de artistas e teóricos dedicados aos estudos da produção de arte contemporânea na esfera pública.

A partir dessas perspectivas críticas, as obras de José Resende e Francis Alÿs se oferecem como legados de diferentes versões do modernismo do século XX, modernismos que não se pode reduzir ou simplificar sob o risco da perda do antagonismo que caracterizou os enfrentamentos das vanguardas. As preocupações de José Resende são consistentes com a ideia hegemônica de um modernismo autônomo e formalista, expressando uma rejeição acentuada em lidar com temas próprios à banalidade do cotidiano, parecendo centrado, exclusivamente (ou ao menos preferencialmente), nas tensões provocadas pelas características matéricas do aço e de sua inserção na paisagem, sem hipotecar maior atenção às maneiras como a obra seria usufruída, utilizada, vivenciada pelos usuários. Com sua criação, a obra passa a existir, instaurada no mundo, e isso parece ser o suficiente às preocupações do artista.

Por outro lado, Francis Alÿs tem se caracterizado como um artista-andarilho-no-mundo, envolvendo-se com questões políticas, econômicas e sociais com as quais se depara em suas caminhadas. Isso ficou evidenciado no projeto *The Loop*, desenvolvido para a região de fronteira entre Estados Unidos e México junto às cidades de San Diego e Tijuana. Na ocasião, com o intuito de cruzar para o outro lado da fronteira daquela região de conflitos e, ao mesmo tempo, de evitar a travessia direta da linha da fronteira, Alÿs realizou uma viagem de 30 dias ao redor do planeta, partindo de Tijuana e tendo

como ponto de chegada o outro lado da fronteira, em um ponto da cidade de San Diego simétrico ao ponto de partida em Tijuana.



Francis Alÿs, *The Loop*, 1997.
cartão postal, Tijuana, México - San Diego, EUA
Fonte: <http://some-landscapes.blogspot.com.br>

Para tanto, o artista realizou um percurso que passou pela Cidade do México, Santiago do Chile, Sidney, Xangai, Seul, Seattle, Los Angeles e finalmente San Diego, completando o percurso junto à linha de fronteira, do outro lado da fronteira sem ter cruzado a linha de fronteira. Francis Alÿs tem desenvolvido um *corpus* de obras, projetos e performances que promove um veemente colapso entre a arte e a vida no mundo mundano.

Transitando dentro dos registros do moderno alongado no contemporâneo, José Resende continua a explorar as tensões, as complexidades e as possibilidades do objeto artístico. Isso sem abandonar as investidas de escala monumental no âmbito da escultura pública com projetos de características *site-specific* que enfrentam a tão decantada e desencantada autonomia da obra de arte, tornada presa fácil das negociação com as especificidades do lugar escolhido para acolher a obra.

Paulista nascido em 1945, José Resende se firmou no cenário da arte brasileira contemporânea como um de seus mais instigantes e incensados artistas, produtor de uma obra que emprega materiais de uso não tradicionais nas práticas da escultura, tais como lâminas de metal, couro e parafina. O curador e historiador da arte José Francisco Alves não tem dúvidas em afirmar que Resende “foi o artista brasileiro que melhor enfrentou as dificuldades de se lidar com materiais desafiadores, [remetendo] de certa forma, às questões tratadas pela arte *povera*, pelo uso de materiais ‘pobres’, não-usuais na arte” (ALVES, 2006, p. 63), acrescentando que sua obra “não demonstra interesse pelo conceitualismo e pela transitoriedade. Os materiais

estão ali para dizer que convivem bem com a nova situação posta, duradoura” (ALVES, 2006, p. 63).

A proposta de José Resende para a 5ª Bienal do Mercosul (2005) caracterizava-se pela tentativa de “propor um problema”, conforme memorial descritivo do projeto *Olhos atentos*, anotado por José Francisco Alves, levantando, de imediato, uma série de interrogações. Neste sentido, somos induzidos a refletir acerca da categorização do problema posto pelo artista. Trata-se de articular tal problema no território da nova realidade da arte no mundo ou ele se mantém circunscrito ao universo mais restrito do mundo da arte? Na formulação do artista, os elementos próprios da geografia humana foram considerados pelo artista ou foram relegados a uma situação de lateralidade, cedendo a vez para certa “cartografia insensível do lugar”? Ainda, se artista considerou a realidade da arte no mundo ou apenas buscou ampliar os limites cartoriais do mundo da arte?



José Resende, *Olhos atentos*, 2005.
5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre
Fonte: <http://www.public.art.br>



José Resende, *Olhos atentos*, 2005.
5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre
Fonte: <http://www.public.art.br>

Conforme proposto por José Resende, o problema se configura como uma equação identificada com a física dos materiais, enraizada nas investigações estéticas do tensionamento dos materiais no processo de criação e de produção da arte, preocupações que situam o artista dentro da tradição clássica da escultura moderna. A equação formulada por Resende partiu de um perfil de aço de 1 m de altura em forma de “I”, o qual, contando com um apoio reduzido ao “mínimo possível [em] uma de suas extremidades no solo”, queria saber: “quanto de comprimento se consegue erguê-la?”³⁰ A solução dessa equação resultou em uma notável estrutura de aço em balanço, instalada junto à Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, a impressionar tanto os visitantes da 5ª Bienal do Mercosul quanto aqueles que visitaram a obra nos anos subsequentes.

Cabe ressaltar que, embora houvesse uma orientação expressa da curadoria da Bienal do Mercosul para que as obras no espaço público da cidade de Porto Alegre considerassem os usos e interesses trazidos pelos visitantes transmutados em usuários, de maneira que fossem estimulados a interagir com as obras, este marco curatorial não pareceu ocupar o núcleo das lucubrações do artista no processo de criação de *Olhos atentos*. José Resende parecia centrado na questão da resistência e da tensão dos materiais e suas implicações estéticas.

Apenas, lateralmente, o interesse curatorial de que as obras se oferecessem a um diálogo explícito com o público acabou contemplado,

30 Os dados da obra *Olhos Atentos*, de acordo com José Francisco Alves (2006): inauguração: 2 de dezembro de 2005; autoria: José Resende; dimensões: 25m (comprimento) x 3m (largura) x 1,2m (altura); material: aço COS AR COR (vigas soldadas e laminadas com espessuras variando de 5/16” a 1 ¼”); ângulo em relação ao solo: 6°; piso: chapa expandida com espessura 3/16”; fixação: 38 chumbadores com Ø 1 ¼”; peso: 22.000 kg; execução: SH Estruturas Metálicas, Novo Hamburgo, RS; base de concreto: Soder Engenharia.

naquilo que se transformou em uma das potências de *Olhos atentos*. Na medida em que uma tela metálica foi instalada entre as duas vigas em “I” que formavam a obra, criou-se “um piso para a circulação de pessoas, como se a escultura fosse um mirante para uma nova — e inusitada — vista *panorâmica* daquele entorno”, conforme descrito por José Francisco Alves, que ressalta: “para o artista, porém, esse componente lúdico está totalmente subordinado a uma solução para atender a uma necessidade do trabalho, e não das pessoas”, embora se apresentasse como “complementar e bem-vindo” (ALVES, 2006, p. 65).

Diante dos fundamentos eleitos por José Resende no projeto *Olhos atentos*, uma questão se impõe acerca da obra e de sua condição como arte pública, já que as atitudes e as proposições do artista diante de seu projeto empurram a obra na direção de interesses difusos, em geral identificados como benefícios para um mercado de arte cativado pelas possibilidades de transbordamento da arte para os espaços públicos, distanciado de uma dimensão efetivamente pública. Não resta dúvida quanto à capacidade de José Resende para a elaboração de um pensamento crítico no campo da arte. No entanto, no caso de *Olhos atentos* e mesmo em outras obras de sua autoria nos espaços públicos, o artista parece negligenciar as implicações e as complexidades desse gesto / movimento em direção ao espaço público, correndo o risco de desconsiderar sua dimensão política, conforme apontado por Krzysztof Wodiczko, em um contexto certamente diferenciado:

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. Significa também contaminar estes espaços e experiência com a poluição ambiental da mais pretensiosa estética burocrática-patrocinada. Tal embelezamento significa fealdade; tal humanização provoca alienação; e a nobre ideia de acesso público provavelmente será recebida com um excesso privado (WODICZKO, 1998, p 41).

Seguramente a contundência expressa nas palavras de Wodiczko, até certo ponto ásperas em sua criticalidade, não se aplica *ipsis litteris* à obra de José Resende. Revela, no entanto, o interesse em um debate aprofundado sobre a categoria da arte pública, suas implicações, suas possibilidades e armadilhas. Para Wodiczko, interessado em se deslocar do que denomina “arte nos espaços públicos”, algo que, de alguma maneira, se configurou como uma categoria específica, “tal ‘movimento’ procura inicialmente proteger a autonomia da arte (esteticismo burocrático), isolando a prática artística de temas públicos críticos, para em seguida impor esta prática purificada no domínio público (exibicionismo burocrático) como prova de sua responsabilidade” (WODICZKO, 1998, p 41).

Na eventualidade de não se considerar os desejos, preocupações e “verdades” das comunidades atingidas pelo projeto/obra, dispensados de balizar a inserção da arte no domínio público, invariavelmente, se estabelecem situações de conflitos. O paralelo entre o conflito nova-iorquino de *Tilted Arc* de Richard Serra e a anunciada remoção de *Olhos atentos* pela Prefeitura de Porto Alegre em 2011, sob a alegação de degradação das condições físicas e materiais da obra, não se insere na categoria das coincidências (ZERO HORA, 2011; O ESTADO DE SÃO PAULO, 2011; METRO PORTO ALEGRE, 2011).

As práticas de arte no domínio público se abrem a inúmeras possibilidades, desde obras que assumem sua fisicalidade, materialidade e presença, como é o caso de *Olhos atentos*, a projetos que, desde sua origem, parecem condenados a certa invisibilidade, a certa imaterialidade e a uma presença oblíqua. Essas condições se apresentam em função da opção de seus criadores em favor de uma

inserção mais próxima do universo comunitário, em situações onde o mundo é mundo, eventualmente dificultando sua própria apropriação pelo mundo da arte.

Alguns artistas, no entanto, têm a destreza necessária para desenvolver projetos diretamente no domínio público, projetos que expressam sua articulação com segmentos sociais, partes indissociáveis de sua realização, e nem por isso deixam de reintroduzir essas produções, sob a forma de resíduos e documentos, no universo da arte. Na verdade, mais do que uma mera reintrodução desses registros, esses artistas transformam essas incursões — em situações sociopolíticas que desconhecem — em molas propulsoras de sua obra. Para tanto, esses artistas voam ao sabor do vento e das oportunidades, em geral como convidados de mostras internacionais em diferentes pontos do planeta, tentando entender as complexidades políticas, sociais, culturais e econômicas que se lhes oferecem, na expectativa de respostas a um só tempo sensíveis e inteligentes.

Francis Alÿs pertence a este rol de artistas internacionais incensados por curadores e instituições de arte, ao mesmo tempo em que se fazem merecedores da admiração de seus pares. No dia 29 de março de 2006, o artista belga radicado na cidade do México levou a cabo seu projeto de construção de uma ponte flutuante com barcos de pescadores locais, alinhados entre as cidades de Havana, Cuba, e Key West, Flórida, EUA. O projeto ganhou o título singelo e sugestivo de *Bridge / Puente*, buscando sua face mais política já a partir de sua denominação, uma aproximação entre territórios linguísticos ímpares com tudo o que isso pode representar.

O projeto de arte *Bridge / Puente* configurou-se como uma missão impossível, uma ponte absolutamente improvável formada por barcos enfileirados ao longo dos 171 quilômetros que separam o

ponto mais ao sul dos Estados Unidos e a capital cubana, algo apenas possível ou imaginável no plano simbólico da arte. Dois mundos, duas realidades políticas, sociais e culturais apartadas por um mar de incompreensões. Um terreno apropriado para que o artista exercite a utopia de empoderamento da arte no enfrentamento das complexidades geopolíticas do mundo.

Na abertura do documentário-registro de *Bridge / Puente*, dirigido pelo próprio Francis Alÿs e por Julien Devaux, a crença na capacidade dos artistas e da arte se transformarem em pontes entre oponentes, pontes para o estabelecimento de diálogos em situações de conflito, é apresentada como uma parábola:



Francis Alÿs, *Bridge / Puente*, 2006.
Havana, Cuba - Key West, Flórida, EUA
Fonte: <http://lespaced.blogspot.com.br>

Somos duas pessoas. Uma dá um tapa na cara da outra e o diálogo é rompido. Isso significa que você e eu não seremos mais capazes de discutir ou realizar seja lá o que for, nem iremos concordar em nada. Tem que haver uma terceira pessoa que fale pelos dois e que possa fazer com que concordemos em algo. Tem que haver alguém... acredito que os artistas podem criar um diálogo, podem aliviar as tensões políticas entre os dois países, de maneira que se possa restabelecer o diálogo. (ALÿS, DEVAUX, 2006)

Seguramente a potência da arte está muito distante dessa projeção utópica, aceitável apenas em uma tentativa de granjear para a arte aquilo que, de antemão, sabemos que ela não é e que não tem. O que parece ser o caso de *Bridge / Puente*, já que estamos diante de um artista — Francis Alÿs — a quem nem de longe se pode imputar qualquer *naïvité*. De qualquer maneira, a inexequibilidade da ponte, *bridge, puente* de Alÿs — flutuante, precária, instável, que existe e somente pode existir nos sonhos do artista —, dialoga, vigorosamente, com a projeção utópica de um artista empoderado, um quase super-herói, a enfrentar as mazelas do mundo.

Ao contrário das preocupações matéricas de José Resende, os projetos de Francis Alÿs filiam-se à herança da produção de arte articulada em torno da crise do objeto dos anos 1960, a qual deslocou o eixo da criação e da natureza da arte em favor de uma valorização dos gestos e de atitudes do artista, negligenciando o objeto como produto a carrear a imanência da arte. Conforme sentenciou Francis Alÿs em 1997, “me interesan más las actitudes que el producto” (GONZÁLES, 1997, p. 107), a repetir um mantra que vem ecoando nas últimas décadas desde que artistas ao redor do mundo — Europa, Estados Unidos, Japão, América Latina — decidiram apostar nos processos de desmaterialização da arte.

Essas práticas de arte pública desmaterializada e efêmera, categoria na qual se encaixa *Bridge / Puente*, têm sido associadas às

questões da vida pública cotidiana por propiciarem uma dilatação do escopo das questões que busca suscitar, enredando-se em um processo de contaminação crescente com questões políticas do cotidiano. Assim, a arte contemporânea produzida no domínio público se descola da arte pública de caráter celebratório. É necessário que reconheçamos que o campo das interações e das colaborações da arte na esfera pública é propício e profícuo para os debates em torno das potencialidades e das fragilidades da arte contemporânea. Este é um território cruzado por diversos saberes, sendo o ponto de confluência de várias disciplinas, o que nos obriga, de acordo com Rosalyn Deutsche, a “desalojar a arte pública de sua guetização dentro dos discursos da estética” (1996, p. 63).

Arte entre dois mundos: Alfredo Jaar e Judi Werthein

invenção de outro “outro” . desafio do sul . um muro . fronteira . “linha” . região de fronteira . barreiras físicas e políticas . chave da criação artística . ênfase no contexto . arte crítica . reterritorialização da arte . Alfredo Jaar . Judi Werthein . dois fins de mundo . heterotopia . The Cloud / La Nube . Brinco

O globo encolhe para aqueles que o possuem; para os desalojados ou despossuídos, os migrantes ou refugiados, nenhuma distância é mais aterradora que os poucos metros da travessia da fronteira.

— Homi K. Bhabha, *Double Visions*³¹

O século XX testemunhou um aumento exponencial das desigualdades entre nações em seus diferentes estágios de desenvolvimento. As discrepâncias no domínio das tecnologias têm propiciado diferentes percepções do tempo, situação em que enquanto algumas nações descortinam o futuro, outras parecem sentenciadas a permanecer atadas a um passado sem fim. Em julho de 1969, quando os astronautas estadunidenses Neil Armstrong e Edwin Aldrin “caminhavam” na superfície da Lua, traçando passos emblemáticos que pareciam inaugurar a pós-modernidade, enormes parcelas da população mundial peregrinavam pelos rincões do planeta em condições de vida que remontam a tempos ancestrais. Em 2001, ano fixado pelo cineasta Stanley Kubrick para a chegada do futuro, a grandeza

³¹ BHABHA, Homi K. *Double Visions* (*Artforum International*, Nova York, v. 30, n. 5, jan. 1992, p. 88).

de linhas de telefonia instaladas nos países do norte global correspondia a 121,1 linhas para cada 100 habitantes, enquanto isso, em alguns países africanos, tais como Nigéria e República Democrática do Congo, a relação era de menos de duas linhas para cada 1.000 habitantes. Ainda no plano da circulação da informação e das comunicações, em outro ano emblemático — 1984 —, a cidade de Tóquio tinha mais linhas telefônicas instaladas que todo o continente africano (National Research Council, 2002, p. 45).

Esse extraordinariamente contraditório e alongado século XX testemunhou o desmoronar de inúmeras barreiras, entre as mais famosas aquela que, em 1989, deixou o mundo atônito, principalmente pela velocidade e impetuosidade com que simbolizou o desmantelamento do império soviético. Para os estadunidenses, acostumados a desenvolver a percepção de si mesmos através da negação do outro, instaurou-se uma estranha perplexidade diante do desaparecimento desse outro e das possibilidades de reflexividade oferecidas por um mundo formatado em dois polos pela Guerra Fria e agora extinto. Configurava-se a urgência na invenção de outro “outro”.

De imediato, o “desafio que vinha do sul” (HUNTINGTON, 2004a, 2004b) parecia perfeito para a invenção desse novo outro. Era necessário barrar o fluxo migratório da América Latina, fechando-lhes as fronteiras, como se assim fosse possível resguardar a cultura estadunidense da avalanche de criatividade e da diversidade vinda das Américas ao sul. Para a proteção da fronteira da Califórnia, por exemplo, um muro de mais de 40 quilômetros de extensão foi erguido com refugos metálicos da primeira guerra do Golfo — a assim chamada Operação *Desert Storm* —, motivando o geógrafo David Harvey, inglês radicado nos Estados Unidos, a perguntar, com perplexidade e certa indignação, “por que estamos erguendo muros em

algumas partes do mundo, enquanto em outras nós os derrubamos? Afinal, que direito é esse que acreditamos ter?”³²

Há muito que as preocupações das fronteiras ultrapassaram litígios da geografia física e política para incorporar as complexidades fluidas da geografia cultural e humana. Nesse cenário de novos conflitos e muitas fricções em diversas partes do planeta, a fronteira paradigmática da pós-modernidade nas Américas é aquela que separa de um lado, a América Latina, e do outro, a mais rica nação do planeta. Uma fronteira que, em sua conformação político-cultural, se distancia em milhares de léguas daquela que promove o encontro dos Estados Unidos com o Canadá por áreas ermas e gélidas que tanto atraíram o interesse dos *land-artists* dos anos 1960/70³³. A fronteira sul, ao separar os Estados Unidos Mexicanos e os *United States of America* com seus rios, desertos, muros, cercas, patrulhas e milícias, se apresenta como emblemática das questões que envolvem os processos migratórios na pós-modernidade em suas tentativas de contenção e de disciplinamento, através da escalada compulsiva de barreiras físicas e políticas que testam sua capacidade de soffrear os sonhos.

Para além das complexidades de organização das economias nos tempos pós-modernos, as questões das fronteiras adquiriram

32 Conforme participação de David Harvey no seminário *Conversación I*, realizado na UCSD, San Diego, Estados Unidos, no dia 15 de outubro de 2000.

33 No final da década de 1960, o artista estadunidense Dennis Oppenheim desenvolveu *Annual Rings* na fronteira gelada entre Estados Unidos e Canadá. Oppenheim transferiu os “anéis” com que contamos a idade de uma árvore para a neve, explodindo-os na escala. Os anéis foram desenhados através da fronteira entre aqueles dois países da América do Norte, fazendo com que “a terra se transformasse em sua tela ou papel de desenho. Um rio, marcando a fronteira, divide ao meio os círculos concêntricos”, enfatizando a arbitrariedade do homem que impõe uma diferença de uma hora no fuso horário entre os dois lados da obra — o canadense e o estadunidense.

colorações políticas dramáticas e tiveram suas medidas de controle potencializadas desde os atentados de Nova York em 2001. Com o ataque às torres gêmeas do World Trade Center foi iniciada uma guerra assimétrica e desterritorializada contra o terrorismo, transformado em inimigo número um da civilização ocidental. Assim, depois do desaparecimento da URSS, finalmente havia sido instituído um outro “outro”.

No campo específico da arte, as fronteiras no mundo globalizado se tornaram uma questão substantiva no cenário da arte contemporânea, embora já houvesse sido investigada na obra de alguns artistas em décadas recentes, como é o caso do brasileiro Cildo Meireles que, ainda em 1969, desenvolveu uma série de obras³⁴. A série de obras *Arte Física* que tem como objeto a demarcação simbólica de áreas, territórios e espaços de escala agigantada da cartografia do Brasil, em uma tentativa de apreender e melhor compreender nossa geografia para, em seguida, subvertê-la, propondo alterações que redesenhavam a face física do país e que, simbolicamente, intervinham em sua configuração cultural, política e econômica, promovendo o deslocamento de acidentes geográficos, a alteração de fronteiras etc.

Ao artista foi outorgado o direito de acreditar que a chave da criação artística se encontrava, exclusivamente, em si mesmo, pelo menos para aqueles que pareciam seguir as prescrições que apontavam para a autonomia da arte materializada em um determinado tipo de modernismo. Nas décadas mais recentes, no entanto, o contexto político tem ganhado proeminência nos processos de criação da arte, passando a ser percebido pelos artistas como algo a ser en-

34 Essa série de obras recebeu o título de *Arte Física*. Algumas obras foram realizadas, outras existem apenas nos projetos e *sketches* do artista.

frentado e enfatizado em um tipo de produção de arte que está, desde sua gênese, atada ao meio no qual foi produzida. Ao contrário da arte que se vangloriava de sua condição de autonomia e (in)sujeição às coisas do mundo, afirmando como eco a ilusória independência do artista, essa outra produção de arte reafirma e enfatiza seu compromisso agigantado e intensificado com o mundo que se desenrola, cotidianamente, para além dos muros — reais ou virtuais — do mundo da arte.

Neste novo cenário da produção da arte contemporânea, a valorização e a ênfase no contexto evidenciam a insuficiência dos outros festejados paradigmas modernos, revelando que novos elementos precisam ser recuperados e incorporados ao processo de criação de arte, transformando sua lógica, ampliando seus contornos para compreender fatores políticos, culturais, sociais, étnicos, de gênero, de raça etc., em uma produção de arte eminentemente crítica.

Nesse processo, pareceu inevitável que a obra de arte se desviasse de seu roteiro mais tradicional entre ateliê do artista, galeria e coleção de arte, se distanciando das clausuras do circuito em favor de um processo de reterritorialização da arte, de maneira a contemplar novos espaços de aproximação e contágio com a sociedade. O novo espaço da arte, potencialmente, passaria a ser qualquer espaço, renunciando-se aos abrigos institucionais dos espaços tradicionais que, embora esgarçados por novas práticas e novos discursos, revelarem-se insuficientes para atender os novos desejos de contaminação da produção de arte na contemporaneidade. Gerando-se, assim, a necessidade de que a arte se espraiasse pelas ruas, pelo campo, cidades, rios, desertos, parques, consolidando todos os espaços como passíveis de abrigar manifestações de arte diante de sua pretensão de dialogar com contextos específicos.

Cada contexto, inevitavelmente e por sua própria natureza, aduz suas singularidades. As regiões de fronteira, regiões de convergência de realidades culturas distintas, se oferecem como cenários extraordinários para a manifestação de uma arte interessada no diálogo com uma espécie de pororoca cultural nessas regiões de encontros, confrontos e contaminações de realidades distintas. Neste contexto, investigamos as respostas de dois artistas latino-americanos — o chileno Alfredo Jaar e a argentina Judi Werthein — à realidade invulgar da fronteira entre Estados Unidos e América Latina, entre as cidades de San Diego, Estados Unidos e Tijuana, México.

Região caracterizada pelo encontro e pela fricção entre dois fins de mundo, dois pontos extremos dos Estados Unidos e da América Latina, dois mundos apartados pela “linha” que o escritor mexicano Carlos Fuentes poeticamente chamou de “fronteira de cristal”, apresenta-se como um cenário “altamente carregado, politizado e contencioso” (FIRSTENBERG, 2005, p. 60). Configura-se, assim, um espaço propício para a emergência de projetos de arte na esfera pública que se articulem na interseção da arte com a política e que estejam comprometidos com os mecanismos de disseminação e liquescência da arte nos processos culturais.

A “fronteira de cristal” não revela apenas os personagens dessa realidade culturalmente rica, eventualmente trágica, sombria e melancólica. A fronteira de cristal, de vidro, a linha que insiste em ser linha nos mapas da geopolítica, que insiste em demarcar territórios de soberania, poder e exclusão, parece igualmente comprometida e empenhada em obstaculizar as possibilidades de integração. Mas essa é linha não é apenas uma linha. Ao contrário, se evidencia como algo que se alarga, que ganha territorialidade, que se estende por planícies e vales dos dois lados da fronteira. Embora se apresente

como barreira com função específica, não impede que as partes se vejam, não obstrui a sedução entre os dois lados.

A sedução do olhar vai longe. Atravessa as barreiras insensíveis da burocracia militar e política, alargando a linha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de uma geografia dos velhos manuais, para se transformar em “região de fronteira”. Esse é um domínio líquido que se caracteriza pelo interação de percepções de mundo calcadas em tradições distintas, advindas de tempos pretéritos que se manifestam em uma extraordinária produção de arte e cultura. Isso torna as regiões de fronteira em territórios de extraordinária riqueza, diversidade e intercâmbio cultural, contrariando as restrições impostas pelas políticas de controle e vigilância. As regiões de fronteira se apresentam como heterotopias, conforme elaborado por Michel Foucault, configurando-se como um lugar fora de todos os lugares:

Acredito que entre as utopias e esses outros lugares, essas heterotopias, exista um tipo de experiência difusa e deslocada, que poderia ser o espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, na medida em que é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço virtual, imaginário que se abre por trás da superfície; estou lá, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá minha própria visibilidade, que permite que eu me veja lá onde inexisto: essa é a utopia do espelho. Mas ele é também uma heterotopia, já que o espelho em realidade existe, exercendo um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. Do ponto de vista do espelho, eu descubro minha ausência do lugar onde estou, já que nele eu me vejo. [...] Neste aspecto, o espelho funciona como uma heterotopia: ele faz desse lugar que ocupo no momento que me olho no vidro ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, já que para ser percebido, ele tem que ultrapassar este ponto virtual que está lá. (FOUCAULT, 1986, p. 24)

Manhã de sábado, 14 de outubro de 2000. Uma nuvem branca bailava contra a ubiquidade esférica de um céu mais-que-azul. Uma nuvem constituída por mil e quinhentos balões brancos³⁵ parecia subverter as descobertas de Sir Isaac Newton a pressionar o céu. Os balões queriam ganhar asas, queriam ser asas e partir para outras terras. Mas estavam presos, amarrados, cerceados, como sonhos suprimidos em uma situação que se assemelha àquela vivenciada pelos que desejam (e estão impedidos de) cruzar a fronteira. Presos, atados, os balões brancos faziam parte do projeto-evento-obra-cerimônia de Alfredo Jaar, artista chileno nascido em 1956 e radicado em Nova York, a provocar reflexões e sentimentos de melancolia e pesar pelas perdas e ausências, consistente com sua percepção da fronteira como “um lugar de violência e morte” (CHATTOPADHYAY, 2001, p. 84).

Os balões pareciam aguardar o momento de partir. Empurrados pelo vento, pareciam tremer de ansiedade, retesados nas cordas, pressionando ora para um lado, depois para o outro. Balões como alegoria para a morte no caminho da terra prometida, a meio caminho da travessia não autorizada da fronteira. Mortes daqueles que pereceram pelas ações das forças policiais ou das milícias da região, ou ainda pelas forças da natureza e de atos de imprudência: afogados, acidentados, expostos a condições extremas na busca da América de seus sonhos.

35 Em resposta às preocupações expressas pelos ambientalistas, e de maneira a evitar qualquer impacto no meio-ambiente, “the balloons we are using are a biodegradable latex ‘party’ balloons”, conforme trecho da carta datada de 27 de junho de 2000 de Michael Golino, diretor executivo do projeto, dirigida a Bob Schimmel, da Federal Aviation Administration, Western Pacific Region, Los Angeles, solicitando autorização para a constituição da nuvem em “an altitude of not more than 1,000 feet [300 m], e a posterior liberação dos 1.500 balões de aproximadamente 45 cm.

A obra-projeto-evento-cerimônia *The Cloud / La Nube* demandou inúmeras e delicadas negociações com a Federal Aviation Administration dos Estados Unidos e com a Border Patrol, e configurou-se como um monumento efêmero, multissensorial, em celebração àqueles que perderam a vida em um duelo que não conseguiram evitar. Jaar explicitou seu desejo de enfatizar os aspectos estéticos da obra, confrontando “o ódio e a violência com poesia e música. [...] A obra nasceu da indignação, mas o resultado queria ser poesia. Eu queria insistir com esse minuto de silêncio porque a morte já é algo cotidiano na fronteira, a morte foi banalizada”³⁶.

Naquela manhã de sábado de outubro de 2000, uma pequena multidão de, aproximadamente, 600 pessoas ocupava a região conhecida como Valle del Matador, em Tijuana, onde se realizou o evento-projeto-cerimônia de Jaar. Eram patronos, artistas, críticos, curadores, além de ativistas, membros das organizações de apoio aos migrantes e familiares dos homenageados. A equipe de produção, os músicos envolvidos no projeto e os técnicos circulavam livremente através da cerca, momentaneamente suprimida, indo ao México voltando aos Estados Unidos, indo de novo, voltando de novo, de acordo com as necessidades da produção, diante dos olhares entre indiferentes, aborrecidos e sonolentos dos policiais da patrulha da fronteira. A obra-cerimônia foi realizada, simultaneamente, nos dois lados, nos dois países, nos dois mundos, com a sonoridade de Albinoni, Bach e Veracini fluando dos dois lados da linha, entremeada pela leitura de dois poemas — *Tras el muro* e *El descenso* — do poeta de Tijuana, Victor Hugo Limón.

36 Conforme texto do *site* do Consejo Nacional para la Cultura y las Artes do governo mexicano. Disponível em: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/181000/insite.html>. Acesso: 15 ago. 2003.



Alfredo Jaar, *The Cloud / La Nube*, 2000.
Região da fronteira México-Estados Unidos (Tijuana-San Diego)
Fonte: <https://alfredojaar.net/projects/2000/the-cloud/>



Alfredo Jaar, *The Cloud / La Nube*, 2000.
Região da fronteira México-Estados Unidos (Tijuana-San Diego)
Fonte: <https://alfredojaar.net/projects/2000/the-cloud/>

Na audiência, um público partido a desmembrar o evento em cerimônia-homenagem — para os que haviam comparecido para reverenciar os mortos — e em obra-projeto de arte, para os que, mesmo com conhecimento pleno do drama que informava a obra de Jaar, estampavam o distanciamento dos não-atingidos, aqueles que, embora comovidos, não haviam sido atingidos, vitimados. De um lado, os mexicanos com seus rostos bem delineados, pele curtida pelo sol; do outro, os estadunidenses, pele clara, rosada pelo mesmo sol que parece não ser o mesmo, maneiras educadas, quase sofisticadas: eram os patronos de San Diego. Esses tinham se deslocado a essa lonjura para ver de perto a obra literalmente única de um artista que pertence a uma elite contemporânea internacional, transitando sua obra sem fronteiras pelas principais bienais e mostras ao redor do mundo. Um artista que, no entanto, tem enfrentado críticas daqueles que veem em seus gestos uma tentativa de estetizar dramas, chagas e mazelas de povos periféricos do mundo, contempladas através das lentes pasteurizadoras do norte global.

The Cloud / La Nube foi recebida com tepidez pela crítica, que parecia esperar mais do artista chileno que naquele ano havia sido distinguido com o MacArthur ‘Genius’ Grant³⁷ (PINCUS, 2000, p. 34). As respostas da crítica oscilaram entre um silêncio de quem não deseja hostilizar — por tratar-se de uma obra com implicações políticas e humanas penetrantes — e notas que, burocraticamente, tra-

37 O MacArthur ‘Genius’ Grant, oficialmente conhecido como MacArthur Fellows Program, “é um prêmio concedido anualmente pela Fundação John D. e Catherine T. MacArthur a entre 20 e 30 indivíduos que trabalham em qualquer área e que tenham demonstrado ‘extraordinária originalidade e dedicação em suas atividades criativas e uma capacidade marcante de autodireção’ e que sejam cidadãos ou residentes dos Estados Unidos”. Informação disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/MacArthur_Fellows_Program.

vestiam os *press-releases* ou, ainda, críticas francas de quem experimentou desconforto e assimilou, de mau grado, o recurso do artista a um elenco óbvio de simuladores sentimentais. A música de câmara executada por um quarteto barroco, os solos tristes e desamparados de um violino e de um violoncelo³⁸ com a imensidão da natureza ao fundo, a leitura dos poemas em um compasso sombrio, o minuto de silêncio, tudo sendo observado dos céus pelos balões brancos. Para a crítica estadunidense Jennie Klein, no entanto, o artista teria se perdido nas dificuldades e nas armadilhas do contexto da fronteira, produzindo um obra que foi “antes piegas e sentimental que comovente”: “na medida em que quase todos os espectadores desta *performance* eram patronos das artes cujos amigos e famílias atravessam sem problemas a fronteira, o gesto de Jaar pareceu mais calculado que genuinamente celebratório” (KLEIN, 2001, p. 31).

O minuto de silêncio que se seguiu à leitura do poema *El Descenso*, de Victor Hugo Limón, marcou com profunda tristeza o clímax da obra-cerimônia, momento em que os balões brancos foram, finalmente, liberados contra o céu azul daquela manhã de outono no hemisfério norte.

O projeto de Judi Werthein — *Brinco*³⁹ — girou em torno do desenvolvimento, fabricação e distribuição de pares de tênis, “com os materiais que são relevantes e que podem ajudar àqueles que ilegal-

38 A parte musical da obra-cerimônia de Alfredo Jaar foi executada por um quarteto integrado por Wilfrido Terrazas (flauta), Boris Glouzman (oboé), Pavel Getman (fagote), e Olena Getman (teclado), tendo o solo de Karina Beskrovnaia e Omar Firestone respectivamente ao violino e ao violoncelo.

39 “Brinco” é o termo utilizado pelos mexicanos da fronteira para designar a travessia ilegal para os Estados Unidos.

mente cruzam a fronteira”. *Brinco* foi desenvolvido a partir de uma pesquisa da artista na região de Tijuana, México, que incluiu contatos com organizações de apoio aos migrantes e com os próprios migrantes, além da travessia da fronteira pela própria artista.

Nesse contexto de caminhadas e observações, Judi Werthein pôde listar algumas necessidades eventualmente vitais para esses caminhantes da esperança e do sonho, de maneira a incluí-las como pequenos apetrechos agregados ao par de tênis: um mapa da região impresso na palmilha e na sola interna do calçado, uma pequena lanterna, uma bússola (a indicar o norte sonhado), um pequeno bolso para a guarda de algum dinheiro para a travessia e os primeiros momentos que se seguiriam, além de ícones da “fé” popular dos estadunidenses e dos mexicanos a iluminar o trajeto: na biqueira do tênis, a águia, emblema nacional estadunidense, e, na parte posterior do tênis, um pequeno retrato do padre mexicano Toribio Romo, guardião dos imigrantes não-documentados⁴⁰.

Fabricado na China, através de um processo de produção que expõe a exploração da mão-de-obra em escala planetária, o tênis foi vendido como “*a one-of-a-kind art object*” em uma loja sofisticada de calçados em Downtown San Diego durante alguns meses de 2005,

40 “Em torno de 1970, coisas estranhas começaram a acontecer na fronteira que divide Estados Unidos e México. Centenas de imigrantes ilegais começaram a relatar que sempre que se encontravam em apuros, um estranho padre mexicano, chamado Toribio Romo, aparecia de repente e os ajudava a cruzar a fronteira, até mesmo lhes dando comida, água, dinheiro e informações em como conseguir empregos nos Estados Unidos. Às vezes, ele se aproximava dos ilegais em sofrimento pelo calor, exaustão, mordidas de cobra e outras enfermidades, e os curava. Os imigrantes pensavam se tratar de um ser humano real, e não um anjo da guarda”. Conforme texto publicado em um pequeno pôster, parte da divulgação do projeto *Brinco*.

pretendendo enfatizar “as contradições entre moda, competição na indústria e fluxos migratórios, temas centrais da dinâmica da geopolítica das forças de trabalho no mundo contemporâneo”, conforme trecho extraído da brochura do projeto.

Consumo, moda, exploração pelos países do norte, fluxos migratórios vindo do sul — esses são alguns dos elementos que compõem o complexo elenco de questões suscitadas pelo projeto de Judi Werthein, artista argentina radicada em Nova York. Tendo como questão central os dramas da fronteira que “saltam aos olhos” e que “a artista não conseguiu evitar”, exposta à dor e ao desespero daqueles que acreditam em uma vida melhor no país do norte, Judi Werthein declarou:

No início, pensei em trabalhar com um tipo de anedotário, mas percebi que não poderia evitar essa questão [da fronteira]. Eu decidi conversar com os migrantes... eu estava aqui [na região] e isso aqui é uma questão de grande interesse. Embora pudesse ter me envolvido com outras situações, entendi que tinha a responsabilidade de não evitar esse assunto, tinha que confrontá-lo com o meu projeto. Ele estava constantemente saltando diante dos meus olhos... No fundo, o que realmente me interessava era aquilo, independentemente se gostasse ou não, foi o que senti que precisava falar aqui. Então busquei uma estratégia para intervir nesta estrutura de conflitos políticos, sociais e urbanos⁴¹.

As questões que envolvem o processo de mobilidade e de trânsito na fronteira que divide os Estados Unidos e a América Latina, seu controle, restrições e dramas, são, certamente, complexas, e não são os únicos problemas provocados pelo projeto *Brinco*. Ao lado do consumismo em escala planetária, que encontra sua melhor expressão na cultura estadunidense e a capacidade do capitalismo contem-

41 Conforme relato de Judi Werthein em entrevista com o autor em 2005, no Jimmy Carter’s Café, San Diego, Califórnia. Outras citações da entrevista com a artista aparecerão simplesmente entre aspas.

porâneo de encolher o mundo à procura da melhor relação custo / benefício para a indústria, onde quer que ele esteja, quer seja no México ou na distante China, o projeto de Judi Werthein também nos permite reflexões relevantes no campo específico da arte.

A primeira questão é aquela que investiga a localização mais precisa da obra / projeto de Judi Werthein: estaria no processo de desenvolvimento do projeto em si, que incluiu as pesquisas e a colaboração com os migrantes, com as organizações de apoio e com o fabricante chinês? Ou estaria no gesto de travessia dos migrantes calçando o par de tênis em questão? Ou estaria ainda em sua configuração mais convencional como objeto-múltiplo-de-arte⁴² em exposição na loja de calçados Blends, em San Diego, enquanto parecia ampliar o circuito de arte daquela cidade?

Seja qual for a resposta a essas indagações, até porque *Brinco* parece ser tudo isso, realizando-se, justamente, na confluência dessas questões e de suas contradições, o projeto de Judi Werthein parece, ainda, atender ao anseio de colecionismo através de materialização do projeto (ou de parte dele) em um objeto passível de integrar coleções de arte.

Por outro lado, se encontramos dificuldade para precisar o lugar de *Brinco*, seguramente mais problemas teríamos para identificar seu público. Afinal, quem seria esse público: o imigrante, coparticipante do projeto, a quem (em tese) o projeto estaria servindo? Aquele “público secundário” que visitou a loja Blends na noite de lançamento do projeto? O consumidor desavisado que teve seu ca-

42 O projeto *Brinco* produziu 1.000 pares do tênis, dos quais 600 foram destinados à distribuição entre os migrantes, através de organizações com atuação na área, enquanto os outros 400 foram postos à venda por 215 dólares na loja Blends, de San Diego, na condição de um múltiplo de arte.



Judi Werthein, *Brinco*, 2005.
Loja Blends, San Diego, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Brinco



Judi Werthein, *Brinco*, 2005.
Loja Blends, San Diego, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

minho cruzado pelo par de tênis enquanto buscava um calçado na loja? Ou aquele que tomará conhecimento do projeto através das páginas impressas da história da arte? Ou ainda aquele público que, no futuro, possivelmente irá encontrar um par de tênis *Brinco* em um espaço tradicional do sistema de arte?

Apesar de sua extraordinária multiplicidade em 1.000 pares, dois mil objetos, o projeto *Brinco* parece, curiosamente, condenado à invisibilidade, da mesma forma que a “comunidade invisível” dos imigrantes coparticipantes do projeto, já que o calçado em si não é mais do que uma referência simbólica aos dramas da travessia e ao projeto da artista, sendo a um só tempo, sua realidade e sua metáfora. E nem mesmo a intenção da artista de comprar o par de tênis efetivamente usado no trajeto da travessia não-autorizada para o território estadunidense, quando “minha escultura estaria de fato e finalmente concluída, um projeto em colaboração com os imigrantes”, parece contornar essa contradição, uma vez que teríamos certamente um objeto com uma história e memória, uma representação e testemunho da travessia, mas não mais que isso.



Judi Werthein, *Brinco*, 2005.
(a artista na travessia da fronteira)
Fonte: <http://insiteart.org/insite-2005/interventions>

O apagamento das polifonias: o canto coral de Althea Thauberger

obra musical colaborativa . comunidade militar . mundo da arte . dissensão e tensão . pressões e contrapressões . lateralidade da artista . aspectos relacionais da vida . dimensão coletiva da experiência social . emergência do coletivismo na arte . domínio da sociabilidade . imaterialidade da vida social . habilidades para o diálogo e negociação . artista itinerante . comunidades essencialistas . apagamento das polifonias

Tarde ensolarada de domingo: 25 de setembro de 2005, início de outono no hemisfério norte. Latitude: logo ao norte da linha que separa dois mundos: ao norte, o autoproclamado primeiro mundo e, ao sul, a América Latina. Cidade: San Diego, Califórnia. Localidade: as lonjuras desérticas e áridas da colônia militar de Murphy Canyon. Cenário: palco de um auditório de singeleza singular. Protagonistas: sete esposas-coralistas do projeto de arte de Althea Thauberger. Motivação: cantar os dissabores e as aflições da ausência de seus maridos, militares em serviço no exterior, pontuados pela certeza da necessidade e da justiça da guerra, e a convicção do heroísmo daqueles a quem estão ligadas pelos laços do matrimônio. Tudo empacotado e apresentado como o resultado de um processo/projeto de arte em uma bienal internacional. Descrição: “uma obra musical colaborativa realizada em Murphy Canyon, possivelmente o maior complexo habitacional militar do mundo e abrigo de mais de 2.500 famílias militares”⁴³, como a artista canadense Althea Thauberger (Saskatoon,

43 Conforme informação contida na brochura do projeto *Murphy Canyon*

Canadá, 1970) definiu seu projeto desenvolvido em San Diego, Califórnia, para o inSite_05, mostra internacional de arte nos espaços públicos. Coadjuvantes: a comunidade local, aglutinada em torno de uma apresentação musical plena de significados para a própria identidade da comunidade militar de um país em guerra, e os membros da comunidade do “mundo da arte” — curadores, artistas, críticos e outros profissionais — que se deslocaram àquelas longitudes ao encontro de um projeto que se enquadra na “cultura global das bienais” (DOHERTY, 2004, p. 9). Sobre as cabeças dessas duas comunidades tão dessemelhantes, dissensão e tensão pairavam no ar.



Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, 2005. (a artista no fundo da sala)
Colônia Militar de Murphy Canyon, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Choir / Coro de Murphy Canyon, publicado pelo inSite_05.



Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, 2005. (o coral no palco)
Colônia Militar de Murphy Canyon, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Realizado em colaboração com esposas de militares em serviço na guerra do Iraque⁴⁴, o projeto *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* se estendeu por seis meses entre ensaios que trataram das experiências, das habilidades, dos anseios e das angústias de diferentes agentes de um grupo que incluía uma regente, um pianista, um compositor, a própria artista (Althea Thauberger) e esposas-coralistas. Nesse cenário, caberia, inicialmente, à artista o espaço reservado à proposição e à defesa do projeto junto à direção da mostra através dos contatos protocolares, enquanto, concomitantemente, assumia o papel de mediadora entre a instituição, representada pela curadoria, e a comunidade escolhida como objeto de seu projeto-ação de arte. Em uma etapa mais avançada, no entanto, a artista deixaria a cena, assumindo uma lateralidade diante da emergência de uma articulação direta entre as coralistas, o compositor Scott Wallingford, a regente Terry Russell e o pianista David Castel de Oro.

Por ocasião da primeira apresentação pública do projeto, na tarde ensolarada do primeiro domingo outonal de 2005, a lateralidade da artista estaria perfeitamente evidenciada: Althea Thauberger, retraída no fundo da sala, ao lado da mesa de sonorização que dava apoio à performance das coralistas, acompanhava a apresentação de longe, com vívido interesse, marcado por indistigáveis tensão e orgulho. Naquela situação no pequeno auditório militar de Murphy Canyon, a artista se confundia com o público, também confuso

44 A brochura do projeto relaciona Heather Bankson, Diana Butler, Christina Carattini, Tameka De Younks, Amy Heise, Regina Marlow, Michelle McAllister, Jennifer Ramert, Christina Roberts, Carissa Turnage, Luiz Wolfe, Tisha Ireland, Amanda Skidmore como participantes do coral, embora apenas sete integrantes tenham subido ao palco na apresentação na tarde do dia 25 de setembro de 2005. O projeto contou ainda com a colaboração de Terry Russell, diretora do coral; Scott Wallingford, compositor; e David Castel de Oro, pianista acompanhante.

diante de uma apresentação musical em um formato perfeitamente consistente e consolidado nas convenções das apresentações de canto coral que era, naquela ocasião, incluída entre as atividades de um mostra de artes visuais.

O projeto de Thauberger não estava comprometido com demarcações das fronteiras das artes, estando liberado para promover seu próprio espalhamento por um terreno tradicionalmente consagrado às artes musicais, continuando um processo de alargamento dos extremos da arte. A artista canadense se apropriara de uma estrutura reconhecida e identificada com as práticas musicais — o desenvolvimento e a apresentação coral — e a incorporava ao cenário das artes visuais (ou outro nome que melhor responda a essa nova realidade), ancorada nos firmes elos de colaboração com a comunidade. O projeto se articula com práticas artísticas que se orientam, resolutamente, em direção aos ambientes sociais, em superação aos preceitos da arte *site-specific*, em sua fisicalidade espacial asséptica e esvaziada das preocupações do social. O que se apresentava era uma nítida opção pelos aspectos relacionais da vida, em um cenário no qual não parecemos isolados, afirmando nossa condição de ser social, vivenciando as tensões das pressões e contrapressões que formatam as sociedades, os indivíduos e suas relações. Essas práticas artísticas têm granjeado relevância e proeminência no cenário internacional, tendo sido capazes de promover um espalhamento polifônico e uma quase-hegemonia no circuito das bienais internacionais. No entanto, elas não podem ser abordadas sem um entendimento límpido de que esse chamamento à participação das audiências (ou das comunidades) encontra uma lista infindável de exemplos consolidados na história da arte. O que se apresenta com alguma singularidade em tais práticas é a “dimensão social da participação — ao

invés da ativação do espectador individual na arte interativa ou na arte-instalação, [...] sua ênfase está na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social” (BISHOP, 2006a, p. 10).

Conforme apontado por Boris Groys, “uma tendência em direção a práticas participatórias e colaborativas é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea” (GROYS, 2008, p. 19); entretanto, qualquer tentativa de elaboração de genealogias para essas práticas atuais de colaboração não pode desconhecer as preocupações e os embates das vanguardas modernistas do século XX, que combateram o processo de autonomização da arte:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. [...] Os vanguardistas veem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada. (BÜRGER, 1993, p. 90-91)

Em sua tentativa de estabelecer uma periodização para as práticas coletivas de arte que banham o cenário contemporâneo, Blake Stimson e Gregory Sholette se debruçaram sobre esse momento da produção de arte no ocidente, articulando a emergência do coletivismo na arte com o mito da modernização:

O coletivismo modernista [...] foi o primeiro esforço real para desenvolver uma alternativa sustentável à banalização da vida social por meios culturais. [...] Os artistas modernistas entendiam a coletivização de seus papéis, funções e identidades profissionais como uma expressão e, em um plano ideal, a concretização da promessa e/ou armadilha de progresso tecnológico, político e social. Neste sentido, eles atuaram como agentes

ou sintomas de forças supraindividuais — algumas vezes em favor de partidos políticos, por exemplo, ou das classes trabalhadoras, mas, em geral, em nome dos impulsos amplificados da modernização política, social e tecnológica. (STIMSON, SHOLETTE, 2007, p. 4-5)



Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, 2005. (vista parcial da audiência)
Colônia Militar de Murphy Canyon, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Se as práticas e contribuições das vanguardas modernistas da primeira metade do século XX não podem ser desconhecidas quando lidamos com os processos colaborativos contemporâneos, também algumas experiências levadas a efeito na década de 1960 propunham a reaproximação da arte com práticas sociais cotidianas, revelando-se diretamente conectadas com as práticas recentes de colaboração na arte. Naquele cenário dos feéricos anos 1960, não se pode deixar de elencar a articulação de Hélio Oiticica com o cotidiano e a vida social da comunidade da Mangueira, Rio de Janeiro, como uma antecipação ou como uma estreita afinidade com as práticas contemporâneas de colaboração. Isso foi reconhecido por Claire Bishop, ao relacionar o artista brasileiro ao lado de outros que se apropriaram de práticas sociais como estratégia para aproximar arte e vida cotidiana em “experiências intangíveis tais como dançar samba (Hélio Oiticica) ou *funk* (Adrian Piper); tomar cerveja (Tom Marioni); discutir filosofia (Ian Wilson) ou política (Joseph Beuys); organizar uma liquidação de garagem (Martha Rosler)” (BISHOP, 2006a, p. 10) etc. A lista segue e, ao atravessar décadas, seguramente englobaria, entre seus projetos de colaboração, o coro musical criado por Althea Thauberger com as esposas-de-maridos-ausentes da colônia militar de Murphy Canyon.

Neste sentido, a apropriação promovida pela artista canadense se conforma muito além da mera adequação de práticas corais ao universo das artes que insistem em se apresentar como visuais. O objeto real dessa apropriação está situado nas práticas de sociabilidade que são emanadas dos encontros sucessivos de uma organização coral. Enquanto nos grupos corais profissionais, os cantores são reunidos em ensaios e práticas centradas nos estritos objetivos musicais, entre os grupos corais amadores e, em especial no universo

próprio do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, impera o domínio da sociabilidade, o exercício do encontro e das trocas, da catarse e do empoderamento expressos em canções compostas pelas próprias integrantes no relato de suas angústias e incertezas diante da ausência dos maridos-em-guerra, pontuado pela convicção, pelo entusiasmo e pelo orgulho de quem acredita na justeza de sua participação (mesmo que indireta) no conflito do outro lado do mundo. Em um grupo coral amador — como é o caso do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* —, em que a expressão se funda menos em técnicas apuradas de canto que na vivacidade das emoções e da experiência vivida, as vozes revelam mais que a polifonia das tessituras vocais, configurando-se como uma representação direta, não mediada, das disposições afetivas do ser. Como se a própria imaterialidade da vida se expressasse *a cappella*.

Situações de arte desenvolvidas em colaboração com a comunidade se apresentam em profusão na história da arte recente, ocasiões em que, muitas vezes, os artistas saem de cena para permitir a manifestação das alteridades, para que “outros” assumam a posição de protagonistas na condição de coautores. Essas práticas que estabelecem “continuidades entre o impulso participatório dos anos 1960 e o atual”, de acordo com Claire Bishop, estão fundadas em três eixos:

O primeiro é o desejo de criar um sujeito ativo, empoderado pela experiência de participação simbólica ou física. [...] O segundo argumento se relaciona com a autoria. O gesto de ceder algum ou todo controle é convencionalmente visto como mais igualitário e democrático que a criação de uma obra por um único artista. [...] A terceira questão envolve uma crise percebida na comunidade e nas responsabilidades coletivas. Esta preocupação se tornou mais aguda desde a queda do Comunismo. [...] Um dos principais ímpetus por trás da arte participatória tem sido a restauração dos vínculos sociais através da elaboração coletiva de sentido. (BISHOP, 2006a, p. 12)

Nesse cenário desafiador de imbricação e colaboração com as comunidades, instaura-se um processo de deslocamento do eixo de produção da arte que deixa os espaços protegidos do ateliê do artista para fundar-se nos universos cambiantes da vida social. Antes disso, no entanto, esse espaço intimista do ateliê espelhava e potencializava o mito de *persona* de seu ocupante, tendo assistido

ao deslocamento da atenção no alto modernismo da obra de arte para o artista, cujo ato criativo carrega para ele/ela um aparato mitológico que, eventualmente, se aplica também ao que Alice Bellony-Rewald e Michael Peppiatt chamam de “câmara da imaginação” — o ateliê. [...] Assim, podemos “ler” os ateliês como textos que são tão reveladores, à sua maneira, quanto as próprias obras de arte. (O’DOHERTY, 2007, p. 7)

Esse deslocamento do artista, que abdica do espaço mítico de isolamento e criação de seu ateliê para ir ao encontro de práticas de arte onde o mundo é mundo, apresenta-se pleno de riscos e de armadilhas, em situações que demandam uma percepção social, política e cultural arguta, além de virtudes e habilidades próprias ao diálogo e à negociação.

As dificuldades próprias desses processos de produção de arte pós-ateliê adquirem componentes de dramaticidade quando envolvem o deslocamento de artistas vindos de outras regiões, diversas daquelas em que o processo de colaboração está inserido — este é o caso de Althea Thauberger —, configurando-se como situações que requerem desses artistas e de seu processo criativo a definição de estratégias precisas que propiciem um melhor entendimento e um maior comprometimento com esses mesmos contextos. Esse tem sido um fenômeno muito presente na contemporaneidade em que os artistas percorrem o planeta atendendo a convites de museus, galerias e bienais para o desenvolvimento de projetos de arte em situações

específicas. Nessas novas práticas, muitas vezes francamente caracterizadas por uma arte desmaterializada — esse é o caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* —, na medida em que a obra de arte saía de cena, o artista ganhava mobilidade, explicitando o fato de que agora quem viaja é o artista, não mais a obra; um artista que se desloca para prestar um serviço de arte, através da criação de um evento, uma *performance*, um projeto, eventualmente uma obra que, por sua vez, ficará atada àquela realidade em que foi gerada mesmo depois da partida do artista. Conforme observado por Miwon Kwon, tanto no meio artístico quanto no meio acadêmico na atualidade, a relevância de um profissional parece ser medida pela milhagem:

Quanto mais viajamos para trabalhar, quanto mais somos solicitados a prover instituições em outras partes do país e do mundo com nossa presença e serviços, quanto mais cedemos à lógica do nomadismo, podemos assim dizer, mais somos levados a nos sentir desejados, procurados, validados e relevantes. (KWON, 2002, p. 157)

Nessas práticas de arte pós-ateliê, esse artista itinerante, depois de abandonar a condição de mero produtor de objetos (KWON, 2002), precisará de muita cautela e perspicácia para não naufragar nas facilidades, nas ilusões e nas armadilhas dos contextos que se lhe apresentam, diante da necessidade de integralizar as complexidades desses contextos com o objetivo de que, a partir de seu entendimento, respostas consistentes e inventivas afluam. Miwon Kwon lembra que o artista, ao deixar o isolamento de seu ateliê-bolha, torna-se permeável, eventualmente vulnerável, a uma rede de expectativas e de projeções, correndo o risco de ser instrumentalizado por ansiedades alheias (KWON, 2002).

Mas essa é, por certo, uma conjuntura de riscos. Enquanto os objetos de arte, criados pelos artistas a partir de seus ateliês-enclaves

no mundo, circulavam por diferentes situações e universos, abrigados pelas instituições de arte e envolvidos em sua autonomia, tanto uns quanto outros — artistas e obras — pareciam protegidos. Nesta nova situação, é o artista e não mais a obra que se expõe aos riscos e às armadilhas da incompreensão, da superficialidade, da simplificação, da manipulação, do equívoco.

O movimento de desatamento dos artistas contemporâneos dos espaços do ateliê, e de seus usos, em direção à esfera pública precisa ser entendido como parte da crítica às práticas modernistas centradas na produção do objeto para o consumo no mercado capitalista de arte. Dentro dessa lógica, o artista, visto como produtor de objetos especiais caracterizados por sua inutilidade prática, deveria aceitar o enclausuramento em seu ateliê, como se esse isolamento fosse parte constituinte e confirmação da apartação da arte diante da vida social. Como se esse isolamento fosse uma garantia da autonomia da arte que, conforme apontou Suzi Gablik ainda no início da década de 1990, “condenou a arte à impotência social ao transformá-la em apenas uma outra classe de objetos para o mercado e para o consumo. [... Mas] muitas pessoas estão conscientes que o sistema não está funcionando, que é hora de mudar e de revisar os mitos destrutivos que nos guiam” (GABLIK, 1995, p. 74-75).

Não se pode desconhecer que o ateliê do artista integra o aparato de produção e de circulação do mercado capitalista de bens simbólicos, sendo parte de uma rede institucional integrada também pela galeria e pelo museu, conforme notado pelo artista francês Daniel Buren:

[...] veremos que o ateliê, de um lado, a galeria e o museu, do outro, estão completamente conectados. Eles formam duas fundações de um mesmo edifício e do mesmo sistema. Questionar um (como o museu e a galeria) sem tocar no outro (o ateliê) inevitavelmente implica em não questionar nada de fato. Assim, todo questionamento do sistema de arte terá que

reexaminar o ateliê como um espaço singular onde a obra é originada, assim como o museu precisa ser reexaminado como um lugar singular onde a obra é vista. Ambos precisam ser questionados de novo como hábitos, hábitos rígidos de arte. (BUREN, 2004, p. 16)

Essa crítica às práticas institucionais modernistas estaria fundada na percepção, por parte dos artistas, em algum ponto na passagem para a pós-modernidade, de que a arte não poderia continuar sendo reduzida à produção de objetos desconectados das complexidades do mundo e da vida social, em favor da contemplação e deleite de uma elite. Uma nova percepção apontava para a necessidade de a arte se embrenhar pelos emaranhados da vida em sociedade.

Apesar das incertezas de adequação nos territórios escorregadios das situações voláteis da vida social cotidiana, a arte na contemporaneidade tem buscado articular sua produção em respostas aos impulsos e aos estímulos das comunidades em práticas de colaboração que diminuem a distância entre o artista e o público, chegando mesmo a promover a instauração de um público diferenciado em processos que visam suscitar questões aderidas à identidade dessas comunidades. Dessa maneira, a produção de arte em articulação com as comunidades parece enfrentar aquilo que Suzi Gablik denominou de “impotência social”, tentando reafirmar a relevância e interesse da arte para a sociedade.

Neste sentido, esses projetos significam a realocação de extratos da sociedade que haviam sido negligenciados por parcelas da produção de arte modernista. Para tanto, são inseridos no núcleo central do processo criativo, deixando de ser uma periferia relegada a uma situação de extrema marginalidade, uma não-situação, para se transformar na razão-de-ser do processo artístico, “uma manifestação de

atividades e estratégias de arte que incorporam a ideia de público como a gênese e o objeto de análise” (PHILLIPS, 1998, p. 298).

Mas que tipo de colaboração foi estabelecido com o projeto de arte de Althea Thauberger, intitulado *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, e a comunidade envolvida? Qual a natureza dessa comunidade escolhida pela artista para o desenvolvimento de seu projeto em San Diego?

As definições de comunidade são, em geral, banhadas por colorações ideológicas, invariavelmente identificadas como “grupos comunitários marginalizadas (servindo como o Terceiro Mundo encontrado no Primeiro Mundo)” (KWON, 2002, p. 139). Os modelos convencionais e o senso comum designam a comunidade “como um grupo de pessoas identificadas por um conjunto de interesses e formações comuns” (KWON, 2002, p. 145), “como sujeitos idênticos em comunhão através do mútuo reconhecimento de uma essência partilhada” (KESTER, 2004, p. 154) ou, ainda, como “um desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, aconchego e conforto sociais” (Iris Marrion Young apud KWON, 2002, p. 149), invariavelmente apontando para a aproximação de idênticos e para o estabelecimento da unidade de semelhantes, para a exclusão da diferença. Algo que Jean-Luc Nancy denominou de “comunidades essencialistas” e Grant H. Kester de “coletivo fascista” e que parece desconhecer a impermanência e o processo, contínuo e acelerado, de desconstrução e reconstrução das identidades nos tempos pós-modernos, em que a cristalização de uma identidade para um indivíduo ou uma comunidade somente será possível através de um violento processo de exclusão de outras possibilidades de adensamento e de complexidades identitárias.

Em maior ou menor grau, isso pôde ser experimentado na comunidade militar de Murphy Canyon, San Diego, onde Althea Thauberger desenvolveu projeto com as esposas de militares estadunidenses envolvidos com a guerra no Oriente Médio. Seguramente uma “comunidade essencialista” que impõe a “afirmação de uma coletividade monolítica sobre e contra as identidades específicas de seus membros constituintes e daqueles que são vistos como estranhos aos seus limites (arbitrários)” (Miwon Kwon apud KESTER, 2004, p. 154)⁴⁵. Não importavam as singularidades daquelas sete mulheres que subiram ao palco naquela tarde de domingo, nem tampouco o que traziam os visitantes, era preciso que fossem cantadas a justiça e a pertinência da guerra. Era preciso que os militares ausentes fossem vistos como heróis, e, como tal, deviam ser reverenciados, não somente pela própria comunidade, mas também pela nação como um todo. Uma situação que não admite dissonâncias ou rupturas, fazendo com que a disciplina e a hierarquia que caracterizam o cotidiano militar ultrapassem seus próprios limites, tentando impor um processo de apagamento das polifonias.

Decerto, era aquela uma comunidade extremamente autoritária, como é próprio das comunidades militares, por essência fundamentalistas, o que foi potencializado no caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* pela condição de guerra. Embora o conflito do Iraque não seja algo efetivamente presente no cotidiano da maioria da sociedade estadunidense, pelo menos a ponto de reorientar suas atenções, prioridades, angústias e medos, o mesmo não pode ser dito em relação ao universo fechado de suas comunidades militares. No cenário de univocidade de Murphy Canyon, a própria

45 A respeito da apresentação de Miwon Kwon no American Photography Institute em 1998.

identidade da comunidade acabaria por determinar o conteúdo do projeto de Thauberger, usando a experiência das coralistas/compositoras em um projeto de colaboração bastante previsível que reforça o senso de identificação dessas jovens esposas com essa comunidade militar, em uma “fortificação de formação de grupo homogênea através da repressão da diferença” (KWON, 2002, p. 150).

No plano ideológico, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* explicita sua discrepância com as práticas tradicionais dos projetos de arte em colaboração com a comunidade. Esses projetos, desde sua emergência, vêm apontando para uma participação engajada do artista, comprometido com a percepção de que “as comunidades tinham que entrar, suas vozes ouvidas, o poder partilhado” (BRENSON, 1995, p. 19). Isso evidencia uma situação em que “as vozes de outros falam através da obra de arte, com frequência literalmente” (LACY, 1995, p. 35), em “um esforço para dar voz para àqueles grupos sub-representados e sem poder, [...] entendido pela maioria de seus praticantes e apoiadores não como uma simples experiência artística, mas como uma estratégia de importância política”, conforme expresso por Miwon Kwon em 2002 (p. 115).

Com o maior aparato bélico e poderio militar do planeta, os estadunidenses concentram 110.000 militares da ativa no condado de San Diego⁴⁶, o que diferencia a região de outras partes do país “por seu excepcional grau de militarização cultural e econômica” (DAVIS, MAYHEW, MILLER, 2003, p. 3), um contingente capaz de transformar a paisagem humana da cidade e cuja ausência é sentida nos vazios deixados em tempos de guerra, que nem mesmo a presença dos turistas, sempre maciça, consegue mitigar. Essa cultura

46 Dados de 2005.

militar reverbera e transparece em San Diego, perceptível em seu ambiente social-urbano altamente regulado e restritivo.

No entanto, a comunidade militar estadunidense, em especial aquela formada em torno dos militares em ação no exterior, não pode ser entendida como uma comunidade despojada dos acessos ao poder institucional; nem mesmo aquela formada por suas esposas, que muito provavelmente e justificadamente sentem as longas ausências dos maridos. Mas em um país em contínuo processo de militarização, as comunidades militares não podem ser enquadradas na categoria de “comunidades sem voz”⁴⁷.

Em uma paisagem de riscos conceituais e históricos, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* parecia instaurar-se como um projeto acrítico em um panorama pretensamente e ingenuamente pós-ideológico, ignorando as implicações políticas que carregava em seu próprio âmago. Naquela tarde de domingo do primeiro final de semana do outono de 2005, no cenário de desolação e isolamento da colônia militar de Murphy Canyon, desconectada nesse *cul-de-sac* que responde pelo nome de San Diego, um público dividido (apartado entre os comovidos e os constrangidos) pôde assistir à apresentação melancólica de sete jovens, esposas de militares distantes nas práticas de guerra, entoando suas experiências, suas aflições e suas convicções.

47 Talvez a única exceção comporte os veteranos da guerra do Vietnã, uma guerra a ser esquecida pelos estadunidenses.



Althea Thauberger, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, 2005. (ao final, a plateia dividida)
Colônia Militar de Murphy Canyon, Califórnia
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

A comunidade inventada: Felipe Barbosa e Rosana Ricalde

*fronteira de cristal . sedução do olhar . “os lábios se uniram através do vidro”
. fronteira . contextos específicos . região binacional . políticas de controle,
vigilância e exclusão . exploração da mão-de-obra . hospitalidade . nombres
dos passantes . ponte . trânsito . identidade e pertencimento . lateralidade
dos artistas . apagamento progressivo . inscrições no piso . Ricalde . Barbosa*

*O contrato de serviços explicitava-o: virão do México para Nova York, às
sextas-feiras à noite, para trabalhar nos sábados e domingos, voltando
para a Cidade do México nos domingos à noite.*

*Com as passagens de avião e tudo sai mais barato do que contratar
trabalhadores aqui em Manhattan. Pouparamos entre 25 e 30% —
explicaram-lhe os seus sócios gringos.*

— Carlos Fuentes, *A fronteira de cristal* ⁴⁸

Lisandro Chávez atravessou os 3.357 quilômetros (ou 2086 milhas como preferem os estadunidenses) que separam a Cidade do México de Nova York, “enfiado em um lápis de alumínio a nove mil metros de altura e sem visível sustentação” (FUENTES, 1999, p. 157). Viajava passar o final de semana naquela que ostenta o título de “cidade de todos”. Não como turista, mas “a negócios”, na condição de prestador de serviço, junto com outros trabalhadores mexicanos contratados para a limpeza de prédios comerciais da ilha de Manhattan. Lisandro Chávez e os outros mexicanos deixariam a

⁴⁸ FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal* (Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 163).

Cidade do México nas noites de sexta-feira e retornariam nas noites de domingo, depois de dois dias de trabalho.

Audrey caminhou de seu apartamento na rua 67 até o edifício de escritórios da Park Avenue, no coração chique da cidade de Nova York. Queria aproveitar a manhã de sábado no escritório para colocar o serviço em dia: sem telefonemas, sem piadas, sem pressões; ela sozinha com seus pensamentos, concentrada em suas tarefas, longe do ex-marido que, à noite inteira, suplicou ser recebido em seu apartamento, suplicou ser recebido em seus braços. Agora ela estava no 40o andar do edifício, em seu escritório, sozinha, isolada do mundo... talvez nem tanto.

De acordo com o aviso da administração do prédio, que fora esquecido por Audrey, ela não estaria sozinha; lá estariam Lisandro Chávez e seus compatriotas mexicanos com a incumbência de limpar os vidros daquela pirâmide de cristal. Um prédio onde tudo — tetos, paredes e pisos — é transparente, onde as pessoas parecem simplesmente flutuar, parecem levar, como Lisandro, agarrado no andaime do 40o andar, imerso naquele mar de transparências, naquele mar sem fim. Os olhares de Lisandro e Audrey pressentem a presença um do outro, em seguida se tocam, seus corpos se cumprimentam. Depois de um flerte meteórico, se aproximam; ela escreve com batom no vidro YERDUA, ele simplesmente NACIXEM. Ela não tem dúvidas em espelhar sua individualidade, um dos mitos mais caros à sociedade estadunidense — YERDUA / AUDREY —, enquanto Lisandro não se reconhece, não sabe o que faz tão longe de casa, tão longe de seus verdadeiros sonhos, identificando-se apenas como mexicano, um entre tantos que são, impelido por uma quase-indigência nativa para situações indecorosas na economia estadunidense.

Audrey aproxima seus lábios do vidro, gesto que convida Lisandro a fazer o mesmo. “Os lábios se uniram através do vidro” (FUENTES, 1999, p. 176), através da fronteira de cristal. Quando Audrey abriu os olhos, ele — Lisandro — havia desaparecido; o encarregado mandara que se apressasse diante do que ainda teriam para cuidar.

Esses são os personagens centrais do conto de Carlos Fuentes — *A fronteira de cristal* —, metáfora das ambiguidades que marcam o fascínio e a concomitante rejeição entre mexicanos e estadunidenses, uns sobre os outros, encantamento pelo que veem nos outros e sabem que não são, que se reconhecem incapazes de ser; uma sedução que contracenam com preconceitos que os antagonizam e apartam. Um conto que parece sinalizar para as realidades de cada um desses países: Lisandro, um prestador de serviço que viajou 3.357 quilômetros para limpar vidraças em Manhattan; Audrey, “empenhada em achar um boa frase, atraente, *catchy*, para um anúncio de televisão da Pepsi-Cola” (FUENTES, 1999, p. 172). Ele, um trabalhador não-qualificado; ela, uma executiva que explora seu talento e seus melhores haveres intelectuais, sendo retribuída à altura. Ela a exportar criatividade e competência para o mundo, ele alugando seus braços para o irmão rico do norte, que lhe oferece 100 dólares pelo trabalho de um final de semana, algo inimaginável na realidade da economia mexicana.

São dois lados de uma fronteira mais do que multifacetada, de uma região que, no entanto, resiste em perceber a si mesma como binacional. Nessa fronteira se entrecrocavam imaginários, percepções de mundo, realidades. Ao sul, a enorme diversidade e riqueza de uma América Latina que peleja por se desvencilhar de séculos de exploração. Do lado de cima dessa linha muito mais do que imaginária, o país mais rico do planeta, o mais poderoso e também o

mais belicoso, capaz de utilizar sua impetuosa máquina de guerra em defesa de seus interesses políticos e comerciais, em defesa do interesse da nação que, como poucas, tem a compreensão de que para defender seu bem-estar, se preciso for, vai-se à guerra. Uma nação que, desde seus primórdios, foi constituída sob a égide do enfrentamento, das guerras e das conquistas. Um país que, como o próprio México, se constituiu territorialmente através de contendas no enfrentamento com os nativos da América do Norte e que, por fim, se confrontaram em meados do século XIX. A partir da anexação do Texas aos Estados Unidos e da recusa do México em aceitar aquela anexação, teve início uma das inúmeras guerras assimétricas da história estadunidense, naquela ocasião contra um México em frágil situação de desvantagem militar, encerrada com a fatal derrota mexicana, reconhecida no Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 02 de fevereiro de 1848. O tratado reduziu, drasticamente, o território mexicano: “quase todo o Texas, Novo México, Arizona, Califórnia, Nevada e Utah eram parte do México antes que o México os perdesse como resultado da Guerra de Independência do Texas em 1835-1836 e da Guerra México-Estados Unidos de 1846-1848” (HUNTINGTON, 2004a, p. 35).

Em um desses (re)cantos do mundo, um cenário privilegiado onde se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos e, por extensão, da América Latina, serviu como pano de fundo para uma produção de arte vigorosa que impregnou o cenário contemporâneo com o diálogo entre a arte e a política. Ainda nos anos 1980, David Avalos, Louis Hock, Deborah Small e Elizabeth Sisco, artistas radicados na cidade de San Diego, Estados Unidos, surpreenderam centros de arte de maior vigor e ressonância com uma produção de arte que articulava sua percepção

política dos meios econômicos daquela cidade fronteiriça do sul da Califórnia com a exploração da mão-de-obra não qualificada que vinha do sul da fronteira (PINCUS, 1995), do sul da “linha”, conforme a fronteira é conhecida na região. Este cenário continuou a intrigar e provocar artistas de diferentes partes do mundo, convidados a desenvolver projetos de arte na região para mostra *inSITE*. Alguns brasileiros estiveram entre os artistas seduzidos pelos desafios de respostas a esse contexto altamente potente e instigante: Rosangela Rennó (1997), Maurício Dias e Walter Riedweg (2000), e Rosana Ricalde e Felipe Barbosa (2005), entre outros. Inegavelmente, esse canto/recanto do mundo pôde nutrir a história da arte no domínio público com exemplos significativos de práticas artísticas, incrementando o debate e a reflexão crítica em torno da constituição de projetos de arte — sua amplitude e (im)potência — diante das complexidades das macroestruturas políticas.

Esses projetos de arte, invariavelmente, têm apontado para o reconhecimento da relevância da situação e dos contextos específicos, o que tem informado a produção de arte no domínio público desde o final da década de 1980, quando a polêmica em torno da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, reorientou nossa percepção do binômio arte e esfera pública. Desde então, as articulações da arte no domínio público têm propiciado que o entendimento de site seja deslocado de sua percepção física para a imaterialidade dos processos — sociais, econômicos, culturais e políticos (KWON, 2002). Nesse contexto histórico, o glossário da arte foi inundado por novos termos e novas práticas que enfatizavam o processo de interação comunitária, os *community-based art projects*.

Esse cenário desafiador de imbricação e colaboração com as comunidades parece ganhar um componente de dramaticidade quan-

do envolve artistas vindos de regiões distintas daquelas que circundam ou são circundadas por essas comunidades, apresentando-se em situações que lhes são altamente inusitadas. Esse é um fenômeno muito presente na contemporaneidade, em que os artistas percorrem o planeta atendendo a convites de bienais e museus para que desenvolvam projetos para situações específicas. Nessas novas práticas da arte, o artista viaja para prestar um serviço de arte, através da criação de um evento, uma *performance*, um projeto, eventualmente uma obra que poderá permanecer atada àquela realidade, como o projeto *Hospitality / Hospitalidad* de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, gravado / cravado na superfície e na memória da Puente México, Tijuana

O projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde se instaurou como contraponto aos principais fundamentos do *inSite_05*, calçada na ênfase no processo, com o inevitável desinteresse pela materialidade física dos projetos, em obras francamente orientadas para o evento. *Hospitality / Hospitalidad* pareceu instaurar o contraditório no universo do *inSite_05*, articulando-se dentro de um fluxo que, quando muito, tangenciava as induções curatoriais, parecendo antes reafirmar convicções dos artistas a respeito da inserção de um projeto de arte no domínio público.

Articulando os conceitos de hospitalidade desenvolvidos por Jacques Derrida⁴⁹ com manifestações de uma estética popular própria da cidade de Tijuana, os artistas cariocas Felipe Barbosa e Ro-

49 Conforme informações dos artistas, eles estavam interessados no conceito de “hospitalidade absoluta”, conforme desenvolvido por Derrida, que se instaura quando se recebe o “outro” sem que se pergunte seu nome, nem se exija reciprocidade. A respeito, ver DERRIDA, 2004.

sana Ricalde decidiram cobrir os, aproximadamente, 1.200 m² da Puente México, caminho de pedestres que buscam a travessia para os Estados Unidos passando pela turística Avenida Revolución, em Tijuana, com nomes dos passantes que abordavam os artistas e seus assistentes, solicitando a inclusão de seus *nombres* em uma lista que somou mais de 2.000 prenomes. Munidos de latas de tinta em cores vivas e assistidos por estudantes de faculdades de arte de Tijuana, além de dois profissionais *rotulistas*, Barbosa e Ricalde cobriram a superfície da ponte com nomes gravados com uma tipologia própria da região que, apesar da disponibilidade dos meios digitais, insiste em priorizar os recursos artesanais de profissionais habilidosos que “abrem” as letras na elaboração de peças publicitárias.

De acordo com os artistas, com o projeto visou-se deflagrar um sentimento de pertencimento entre os passantes da Puente México, na expectativa que aflorasse um sentimento de identidade, de maneira que esses passantes pudessem “olhar para aquele lugar e perceber que está mais bonito, que poderia estar mais limpo”⁵⁰ (Ricalde). Com isso em mente, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde articularam seu projeto em paralelo a uma tradição da produção de arte na esfera pública que almeja tanto os processos de redensolvimento e de revitalização urbana, além do fortalecimento de vínculos identitários. O projeto de Barbosa e Ricalde, entretanto, parte de parâmetros altamente diferenciados, trilhando outros caminhos, já que não implicam em qualquer envolvimento com interesses imobiliários

50 Em entrevista concedida por Felipe Barbosa e Rosana Ricalde ao autor, no Centro Cultural Tijuana (CECUT), cidade de Tijuana, na tarde do dia 24 de agosto de 2005. Outras referências a esta entrevista serão inseridas no texto simplesmente com o uso de aspas, acrescidas do nome do artista — Barbosa ou Ricalde — entre parêntesis.

especulativos, que estiveram presentes em exemplos clássicos na história da arte, tais como a instalação da escultura de Pablo Picasso, *Untitled (Chicago Picasso)*, em Chicago (1967), e a de Alexander Calder, *La Grande Vitesse*, em Grand Rapids, Michigan (1969) (FIN-KELPEARL, 2001; KWON, 2002; SENIE, WEBSTER, 1998).

O projeto de Barbosa e Ricalde em Tijuana configurou-se como um processo que tem como alvo e destino os passantes anônimos daquela ponte em território mexicano, sendo uma contribuição desinteressada, dessemelhante dos grandes investimentos de projetos de arte capitalizados em processos de revitalização de áreas urbanas degradadas.

Diferentemente de inúmeros projetos da mostra inSite_05 que eram orientados para o evento performatizado e que, como tal, precisavam recorrer aos registros documentais para evitar sua completa desapareção, *Hospitality / Hospitalidad* afirmava sua presença marcante, assinalada em um gigantismo e em uma relativa permanência. Composto por um mosaico colorido com aproximadamente 1.200 m² do piso da Puente México, o projeto podia ser enxergado pelas lentes hiperbólicas dos satélites na órbita do planeta. Conforme apontado por Ricalde, o projeto desenvolvido com Barbosa é “justamente o oposto de um evento, porque ele é algo que praticamente jamais teria um fim”; o que é complementado por Barbosa, lembrando que, até “por uma questão de responsabilidade, não queríamos torrar 20 mil dólares em um evento”.

O projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde abriram seus processos de colaboração para o universo não-demarcado e inespecífico dos caminhantes, pedintes, ambulantes, entre outros, da Puente México. Da mesma maneira, as articulações dos artistas com os *rotulistas* e com os estudantes colaboradores não foi além de uma

participação, importante, é verdade, no processo de produção, sem maior impacto na ideia e projeto originais dos artistas.

Se a interação entre artistas e passantes ficou restrita a poucos segundos de contatos entre canetas e caderno onde se inscreviam mais de 2.000 nomes, o mesmo não ocorreu com aqueles/as que viram seus nomes pintados no piso da ponte. Para eles e elas, ver seu nome pintado no piso da ponte, mesmo que eventualmente tomado emprestado a outrem, a um homônimo, instaurou um sentimento de identificação e de pertencimento que contribui para que se estabelecesse um processo de construção de uma comunidade, certamente precária, que tinha no projeto de Barbosa e Ricalde seu ponto de coesão.

Em *Hospitality / Hospitalidad*, os criadores-artistas não pareciam ansiosos por granjear qualquer tipo de protagonismo, administrando com tranquilidade certa lateralidade e mesmo desapareção, em especial na sobrevivência do projeto, depois do término da mostra e do retorno dos artistas ao Brasil. Nessa fase de apagamento progressivo das inscrições no piso da ponte pela ação do tempo e pelo fluxo intenso de pedestres entre Estados Unidos e México, persistiram os vínculos entre caminhantes e a obra, articulada em um plano de autonomia e de autossuficiência que dispensava, sem cerimônia, qualquer referência aos artistas-criadores.



Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitality / Hospitalidad*, 2005.
Ponte México, Tijuana
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira



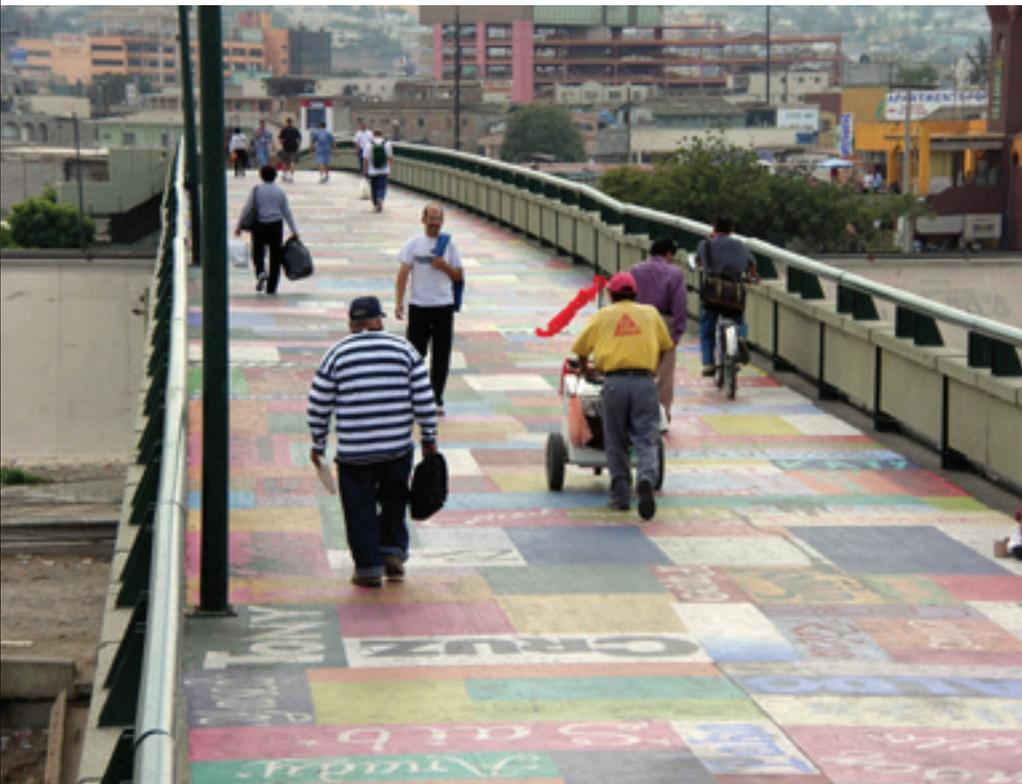
Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitality / Hospitalidad*, 2005.
Ponte México, Tijuana
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira



Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitality / Hospitalidad*, 2005.

Ponte México, Tijuana

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira



Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitality / Hospitalidad*, 2005.
Ponte México, Tijuana
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitality / Hospitalidad*, 2005.
Ponte México, Tijuana
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Referências

- ALBERRO, Alexander. Beauty Knows No Pain. *Art Journal*, Nova York, v. 63, n. 2, pp. 36-43, verão de 2004.
- ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- ALÿS, Francis; DEVAUX, Julien. *Bridge/Puente* (documentário sobre a produção e a realização do projeto do mesmo nome, de autoria de Alÿs, realizado no dia 29 de março de 2006 nas cidades de Havana, Cuba, e Key West, EUA, 23 minutos e 16 segundos). Disponível em: <http://www.youtube.com/>.
- BACA, Judith F. Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 131-138.
- BHABHA, Homi K. Double Visions. *Artforum International*, Nova York, v. 30, n. 5, jan. 1992.
- BISHOP, Claire. Introduction / Viewers as Producers. In: BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Londres: Whitecapel; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006a, pp. 10-17.
- BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum International*, v. 44, n. 6, fev. 2006b, pp. 178-183.
- BRENSON, Michael. Healing the Time. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; e OLSON, Eva. *Culture in Action*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 16-49.
- BUREN, Daniel. The Function of the Studio. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 16-27.
- BUREN, Daniel. A função do museu. In: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, pp. 57-62.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega / Universidade, 1993 [1974].

CHATTOPADHYAY, Collette. inSITE2000. *Art Nexus*, Miami, n. 39, pp. 82-85, fev.-abr. 2001.

CLARK, Timothy James (T. J.). On the Social History of Art. In: FRASCINA, Francis, e HARRISON, Charles (ed.). *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Nova York: Harper and Row, 1987, pp. 249-258.

DANTO, Arthur C. Kalliphobia in Contemporary Art. *Art Journal*, Nova York, v. 63, n. 2, pp. 24-35, verão de 2004.

DAVIS, Mike; Kelly MAYHEW; Jim MILLER. *Under the Perfect Sun — The San Diego Tourists Never See*. Nova York: The New Press, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

DEZEUZE, Anna. Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés. *Art Journal*, Nova York, v. 63, n. 2, pp. 59-71, verão de 2004.

DOHERTY, Claire. The New Situationists. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 7-13.

DUNN, Peter; LEESON, Loraine. The Aesthetic of Collaboration. *Art Journal*, Nova York, vol. 56, n. 1, pp. 26-37, primavera de 1997.

ESTADO DE SÃO PAULO, O. Obra de Resende ameaçada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20/12/2011.

FINKELPEARL, Tom. The City as Site. In: FINKELPEARL, Tom (ed.). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001, pp. 2-51.

FIRSTENBERG, Lauri. San Diego-Tijuana. *Art Papers Magazine*, Atlanta, Georgia, v. 29, n. 6, pp. 60, nov.-dez. 2005.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 12, pp. 136-151, 2005.

FOSTER, Hal. The Crux of Minimalism. In: FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996, pp. 35-69.

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics* 16, primavera de 1986.

FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson, 2002.

GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain — New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 74-87.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GONZÁLES, Berenice. InSITE'97: más allá de las fronteras, *Harper's Bazaar*, México, set. 1997.

GRAY, Camila. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Nova York: Harry N. Abrams, 1970 [1962].

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, pp. 18-31.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 85-94.

HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. In: HEARTNEY, Eleanor. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 206-218.

HEIN, Hilde. What is Public Art? Time, Place, and Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 54, n. 1, inverno de 1996.

HEINICH, Nathalie. *The Glory of van Gogh*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. Nova York: Jorge Pinto Books, 2011.

HUNTINGTON, Samuel P. The Hispanic Challenge. *Foreign Policy*, n. 141, pp. 30-45, mar./abr. 2004a.

HUNTINGTON, Samuel P. *Who Are We?* Nova York: Simon & Schuster, 2004b.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia - o museu como cultura de massa. In: HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, pp. 222-255.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Cidades e Estados* - São João de Meriti. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/sao-joao-de-meriti.html>.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995a, pp. 50-59.

JACOB, Mary Jane. Outside the Loop. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; e OLSON, Eva. *Culture in Action*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995b, pp. 50-61.

JORDAN, Sherrill (ed.). *Public Art, Public Controversy: The Tilted Arc on Trial*. Nova York: American Council for the Arts, 1987.

JUSIDMAN, Yishai. inSITE. *Art Issues*, San Diego, n. 36, pp. 46-48, jan./fev. 1995.

KAPROW, Allan. Success and Failure when Art Changes. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp.152-158.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Cal.: University of California, 2004.

KESTER, Grant H., Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage*, v. 22, pp. 5-11, jan.1995.

KINCELER, Jose Luiz et al. O Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos: a horta vertical como plataforma de saberes e desejos compartilhados em arte colaborativa. In: CIRILLO, José; José Luiz Kinceler; Luiz Sérgio de Oliveira (org.). *Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea*. Vitória: PROEX-UFES, 2015, pp. 113-129

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber — arte relacional em sua forma complexa”. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis, 2008, pp. 1789-1800. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>

KLEIN, Jennie. InSITE2000. *New Art Examiner*, Chicago, v. 28, n. 7, pp. 26-31, abr. 2001.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain - New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995.

LAMB, Trevor; BOURRIAU, Janine (ed.). *Colour: Art & Science*. Nova York: Cambridge University Press, 1999 [1995].

LÉGER, Marc James. Beyond Socially Enraged Art. *Commonist Aesthetics*, out. 2015. Disponível em: <https://onlineopen.org>. Acesso em: 27 abr. 2019.

LÉGER, Marc James. *Brave New Avant Garde - Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester, Reino Unido; Washington, Estados Unidos; Zero Books, 2012.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. Nova York: New Press, 1997a.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997b.

LUZ, Angela Ancora da. Salões oficiais de arte no Brasil: um tema em questão. *Arte e Ensaios*, n. 13, pp. 58-63, 2006.

METRO PORTO ALEGRE. Investimento na orla passará de R\$ 10 mi. *Metro Porto Alegre*, Porto Alegre, 16/12/2011, p. 3.

MITCHELL, W. J. T. The Violence of Public Art: “Do the Right Thing”. *Critical Inquiry*, v. 16, n. 4, pp. 880-899, verão 1990.

MoMA, Museum of Modern Art, Nova York. *Pablo Picasso: A Retrospective (press release)*. Nova York: MoMA, 1980. Disponível em: http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/ (MoMA Archives). Acesso em: 2 ago. 2014.

NATIONAL RESEARCH COUNCIL, Committee on the Geographic Foundation for Agenda 21. *Down to Earth: Geographical Information for Sustainable Development in Africa*. Washington, D.C.: The National Academic Press, 2002.

NOCHLIN, Linda. The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880. In: NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Nova York: Harper & Row, 1989, pp. 1-18.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. Nova York: Bueli Center / Columbia University, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Nos limites da arte. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; RIVERA, Tania (org.). *Nos limites do corpo: residência artística no Hospital da Mulher Heloneida Studart*. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016, pp. 12-15.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (org.). *Mediações e enfrentamentos das artes*. São Paulo: Intermeios, 2015, pp. 105-116.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O verso do artista no reverso do mundo. *Revista Pós*, UFMG, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, pp. 62-72, maio 2014.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos* (Coleção Mosaico). Niterói: Editora da UFF, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Vanguardas, neovanguardas, geovanguardas: os desafios metodológicos da história da arte diante das novas práticas de arte na esfera pública. *Anais do V Congresso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XIII Jornadas CAIA*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA, v. 1, pp. 67-77, 2009.

OSMOLOVSKY, Anatoly, Rejection of Museums! *Third Text*, v. 18, n. 6, pp. 645-648, nov. 2004.

PAREDES, Karina. Bola de imagens. *Frontera*, Tijuana, 22-28 fev. 2001. La Brújula, no. 82, pp. 12-13.

PBS (Public Broadcasting Service). Episódio *Power* da série *Art:21 - Art in the Twenty-First Century - Session Three*, produção da PBS, Estados Unidos, 2005.

PHILLIPS, Patricia C. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal* (College Art Association), v. 62, n. 4, pp. 32-47, inverno de 2003.

PHILLIPS, Patricia C. New Directions in Public Art. In: SENIE, Harriet F.; WEBSTER, Sally. *Critical Issues in Public Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1998 [1992], pp. 295-304.

PINCUS, Robert L. inSITE for Sore Eyes. *The San Diego Union-Tribune*, San Diego, 12 out. 2000. Night & Day, pp. 32-34.

PINCUS, Robert L. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 31-49.

PIPER, Adrian. A lógica do modernismo. *Revista Poiésis*, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, UFF, Niterói, n. 11, pp. 167-176, 2008.

RIBALTA, Jorge. On Public Service in the Age of Cultural Consumption. *Parachute*, n. 111, pp. 144-155, jun./jul./ago. 2003.

RODENBECK, Judith. Studio Visit. *Modern Painters*, v. 21, n. 2, pp. 53-57, mar. 2009.

ROSENBERG, Harold. Os action painters norte-americanos. In: ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 11-22.

SASSOON, Donald. *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting*. Londres: Harper Collins Publishers, 2001.

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, v. 22, n. 10, pp. 44-49, dez. 2003.

SENIE, Harriet F. *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

SENIE Harriet F.; WEBSTER, Sally (ed.). *Critical Issues in Public Art*. Washington; Londres: Smithsonian Institution Press, 1998.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Periodizing Collectivism. In: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (ed.). *Collectivism after Modernism*:

The Art of Social Imagination after 1945. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2007.

WEYERGRAF-SERRA, Clara; BUSKIRK, Martha (ed.). *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

WODICZKO, Krzysztof. The Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present. *Third Text*, v. 28, n. 2, pp. 111-122, 2014.

WODICZKO, Krzysztof. Instruments, Projections, Monuments. *AA Files*, n. 43, pp. 31-51, inverno de 2001.

WODICZKO, Krzysztof. Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics? In: FOSTER, Hal (ed.). *Discussions in Contemporary Art*. Nova York: The New Press, 1998.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, v. 18, n. 6, pp. 533-545, 2004.

ZERO HORA, Polêmica instalada. *Zero Hora*, Porto Alegre, 21/12/2011, p. 3.

Sobre o autor

Luiz Sérgio de Oliveira é artista e Professor Titular do Departamento de Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego, Califórnia, cursou Mestrado em Arte na Universidade de Nova York e graduação em pintura na EBA-UFRJ. É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, do qual foi o coordenador entre 2008 e 2013. Foi o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2014 e, mais recentemente, entre 2017 e 2022. É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR) e do GEAP Latinoamérica.

É autor dos livros *O museu, o porto, a cidade: arte e gentrificação na zona portuária do Rio de Janeiro* (PPGCA-UFF; Circuito, 2022) e *inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos* (EdUFF; Circuito, 2012), além de ter organizado, entre outros, *Um + outro: práticas colaborativas na arte contemporânea* (2017) e *Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (2015), em parceria com José Luiz Kinceler e José Cirillo.

Luiz Sérgio de Oliveira tem publicado seus artigos em inúmeros periódicos científicos, tais como Modos (Campinas), Arte y Investigación (Buenos Aires), BRAC (Barcelona), Revista Pós (Belo Horizonte), Revista Visuais (Campinas), Revista Poiésis (Niterói), Aura (Buenos Aires), Culturales (Mexicali, Baja California), ARS (São Paulo), Cátedra das Artes (Santiago do Chile), Arte & Ensaio (Rio de Janeiro), Concinnitas (Rio de Janeiro), Caiana (Buenos Aires), Arte Y Ciudad (Madri), entre outros. Como artista, realizou 10 exposições individuais e participou de mostras coletivas, além de ter assinado a curadoria de um número expressivo de exposições.

Luiz Sérgio de Oliveira é Pesquisador do CNPq, participante do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ2).

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Antônio Cláudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor: Fábio Barboza Passos

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: Mônica Guimarães Sevedra

Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social: Flávia Clemente

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Coordenador: Ricardo Basbaum

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação — CIP

O48 Oliveira, Luiz Sérgio de
Arte pública como atitude/Luiz Sérgio de Oliveira. - Rio de Janeiro: Circuito;
Niterói: PPGCA-UFF, 2024. 236 p.: il.; 13,5 x 18,5 cm. - (Coleção Mosaico)

Bibliografia p. 223
ISBN 978-65-00-92170-0

1. Artes. 2. Arte contemporânea. 3. Arte pública. 4. Questões
sociais. I. Título. II. Série. III. Estudos contemporâneos das
artes.

CDU 7:304

CDD 700



Reunindo trabalhos publicados em periódicos científicos ou apresentados em encontros acadêmicos entre 2007 e 2019, *Arte pública como atitude* tem a ambição de avançar em um território limiar em que a produção de arte contemporânea encontra a tradição da arte pública, subvertendo-a, ao mesmo tempo em que se afirma como solidamente e politicamente pública. Assim, os textos aqui reunidos enfatizam que, para além da instauração nos espaços públicos, essas produções de arte, os discursos e debates que provocam tendem a afirmar a atitude política de seus produtores como definitiva, por entender que a ocupação desses espaços públicos se oferece a esses artistas não como opção, mas como condição estabelecida pela própria natureza da arte.

Luiz Sérgio de Oliveira



978-65-00-92170-0

