

# caiana

Luiz Sérgio de Oliveira

Utopias do contemporâneo: legados do  
modernismo nas práticas de arte pública

## Utopias do contemporâneo: legados do modernismo nas práticas de arte pública

Luiz Sérgio de Oliveira

### Uma ponte, outra ponte

De um lado uma ponte que não vai a lugar algum; um-mirante-ponte-interrompida 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 espraia 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*”<sup>1</sup> se transformou em um mantra para Richard Serra.

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. 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”.

No entanto, 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, entrecruzando 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 sob o risco da perda do antagonismo que caracterizou os enfrentamentos das vanguardas. As preocupações do primeiro – José Resende – são consistentes com a ideia hegemônica de um modernismo autônomo e formalista, o qual expressa 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 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 as questões políticas, econômicas e sociais que 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 evitar a travessia direta da linha da fronteira, Alÿs realizou uma viagem de trinta 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. 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 a linha de fronteira, do outro lado da fronteira sem ter cruzado à 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.

### **Olhos atentos: “a proposição de um problema”**

Transitando dentro dos registros do moderno alongado no contemporâneo, José Resende continua a explorar as tensões, as complexidades e as possibilidades do objeto artístico, tanto em escala individualizada quanto em escala monumental no âmbito da escultura pública com projetos de características *site-specific*, os quais de maneira rudimentar, podemos concordar, enfrentam a tão decantada e desencantada autonomia da obra de arte, tornada presa fácil diante da necessidade de 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 pouco comum 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”,<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup>

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* (**Fig. 1**), anotado por José Francisco Alves. De imediato somos induzidos a refletir acerca da categorização do problema posto pelo artista, se esse problema se articula no território da nova realidade da arte no mundo ou se está circunscrito ao universo mais restrito do mundo da arte; se está vinculado e dialogando com as complexidades da inserção da obra no mundo; se em sua formulação, os elementos próprios da geografia humana e humanizada foram considerados pelo artista, ou se foram relegados a uma situação de lateralidade, cedendo a vez para certa “cartografia insensível do lugar”; se a formulação do artista considerou a realidade da arte no mundo ou se apenas buscou ampliar os limites cartoriais do mundo da arte.

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?”.<sup>4</sup> A solução dessa equação resultou em uma notável estrutura de aço em balanço,

instalada junto à Usina do Gasômetro, Porto Alegre, a impressionar tanto os visitantes da 5º Bienal do Mercosul quanto aqueles que visitaram a obra nos anos subsequentes.



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

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 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, 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 (Fig. 2), 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”.<sup>5</sup>



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

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 complexidades desse gesto / movimento em direção ao espaço público, correndo o risco de desconsiderar sua dimensão política, conforme apontado pelo artista polonês radicado nos Estados Unidos, 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.<sup>6</sup>

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 em uma categoria específica nos Estados Unidos sob a epíteto de “*art in public places*”, “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”.<sup>7</sup>

A crítica e historiadora norte-americana Lucy R. Lippard, em uma tentativa de demarcação mais precisa do território da arte pública, sugere que essas manifestações no domínio público sejam entendidas como uma “arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta à audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente”.<sup>8</sup> A relevância da enunciação oferecida por Lippard está no reconhecimento do necessário processo de negociação e de consideração dos desejos das comunidades para as quais a obra (ou projeto) é produzida(o), no caso de se pretender assumir efetivamente a dimensão pública da arte. Isso acarreta a permeabilização e a contaminação do processo criativo por práticas de consulta, de negociação e de participação que afirmam essa produção de arte como realizada *com* a comunidade.

Na eventualidade de descon sideração dos desejos, preocupações e “verdades” das comunidades atingidas pelo projeto / obra, dispensados de balizar a inserção da arte no domínio público, invariavelmente situações de conflitos se estabelecem, como as que tornaram célebre a remoção da obra *Tilted Arc*, de autoria de Richard Serra, de uma praça pública ao sul da ilha de Manhattan, Nova York, em março de 1989. O paralelo entre o conflito nova-iorquino 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.<sup>9</sup>

## Do outro lado da ponte, outra *Bridge / Puente*

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, em função da opção de seus criadores por uma inserção mais próxima do universo comunitário, em situações onde o mundo é mundo, eventualmente comprometendo 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 veementemente 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, na pele de artistas etnógrafos, conforme sublinhado por Hal Foster.

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 singular e sugestivo de *Bridge / Puente* (**Fig. 3**), buscando sua face mais política já a partir de sua denominação, uma aproximação entre territórios linguísticos ímpares, com tudo o que isso pode representar.



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

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 sobre a forma de uma parábola:

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.<sup>10</sup>

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 ela não tem; o que parece ser o caso, já que estamos diante de um artista - Francis Alÿs - a quem nem de longe se pode imputar qualquer *naivité*. De qualquer maneira, a inexistência 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 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”,<sup>11</sup> a repetir um mantra, agora de outra ordem, que vem ecoando nas últimas décadas desde que artistas ao redor do mundo – Europa, Estados Unidos, Japão, América Latina – decidiram apostar na desmaterialização do objeto artístico e adiante na desmaterialização da arte pública.<sup>12</sup>

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 dos “tipos de questões que elegem para discutir, e não por sua acessibilidade e pelo volume de espectadores”,<sup>13</sup> enredando-se em um processo de contaminação crescente com questões políticas do cotidiano. Nessas práticas, a cultura se inscreve no fazer da

vida diária, em processos que se (i)materializam fora dos museus, das salas de concerto e dos grandes teatros de ópera. Um processo de cultura que não precisa ser criado em ateliês, pois em permanente construção, para sempre inconcluso, para sempre inacabável.

A arte contemporânea produzida no domínio público, conforme apontado pela artista Suzanne Lacy, se descola daquela arte pública mais tradicional de caráter celebratório, enfatizando-se em práticas que “utilizam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas”. Para a autora, esses artistas “utilizam ideias das vanguardas, mas acrescentam uma sensibilidade desenvolvida sobre a audiência, estratégias sociais e efetividade que é única para as artes visuais como conhecemos hoje”.<sup>14</sup>

De qualquer maneira, é necessário que reconheçamos que o campo das interações e das colaborações na arte na esfera pública é propício e profícuo para os debates em torno das potencialidades e das fragilidades da arte contemporânea, território cruzado por diversos saberes e ponto de confluência de várias disciplinas, que nos obrigam, de acordo com Rosalyn Deutsche,<sup>15</sup> a “desalojar a arte pública de sua guetização dentro dos discursos da estética”.

## Notas

<sup>1</sup> A frase foi repetida à exaustão por Richard Serra durante as audiências que levaram a remoção de *Tilted Arc* da Federal Plaza, ao sul da ilha de Manhattan, Nova York. A propósito, ver: Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk (eds.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

<sup>2</sup> José Francisco Alves, *Transformações do espaço público*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> José Francisco Alves, *op. cit.*, 2006, p. 65.

<sup>6</sup> Krzysztof Wodiczko, “Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?”, in: Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Art*, Nova York, The New Press, 1998, p. 41.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, New York, The New Press, 1997, p. 264.

<sup>9</sup> A respeito dos debates em torno da remoção de *Olhos Atentos* ver as reportagens “Polêmica instalada”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 21/12/2011, p. 3, 21 de dezembro de 2011, “Obra de Resende ameaçada”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 de dezembro de 2011, “Investimento na orla passará de R\$ 10 mi”, *Metro Porto Alegre*, Porto Alegre, p. 3, 16 de dezembro de 2011.

<sup>10</sup> O documentário *Bridge/Puente*, dirigido por Francis Alÿs e Julien Devaux, registra 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. O projeto contou com a colaboração de Taiyana Pimentel (Cuba) e Cuauhtemoc Medina (EUA). O vídeo, com duração de 23 minutos e 16 segundos, foi publicado pelo artista Francis Alÿs e está disponível em <http://www.youtube.com/>.

<sup>11</sup> Berenice Gonzáles, “InSITE’97: más allá de las fronteras”, México, *Harper’s Bazaar*, p. 107, set. 1997.

<sup>12</sup> A crítica norte-americana Eleanor Heartney reciclou o termo cunhado por Lucy R. Lippard em *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973; aplicando-a a certos tipos de produção de arte no domínio público. A respeito da “desmaterialização da arte pública”, ver: Eleanor Heartney, “The Dematerialization of Public Art”, in: *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 206-218.

<sup>13</sup> Patricia C. Phillips, “New Directions in Public Art”, in: Harriet F. Senie e Sally Webster, *Critical Issues in Public Art*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1998 [1992], p. 298.

<sup>14</sup> Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1996, p. 19-20.

<sup>15</sup> Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, The MIT Press, 1996, p.63.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

De Oliveira, Luiz Sérgio; “Utopias do contemporâneo: legados do modernismo nas práticas de arte pública”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014.