



## MIRANTE PARA O INVISÍVEL, PONTE PARA O IMPOSSÍVEL: ARTE PÚBLICA E CONSTRUÇÃO DE UTOPIAS NA CIDADE

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de

*Professor Associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense*  
oliveira@vm.uff.br

179

### RESUMO

No presente estudo, pretendemos investigar as relações entre arte e cidade a partir de três experiências artísticas de caráter bastante dessemelhantes que, em convergência, promovem reflexões acerca da interação entre artista, obra e sociedade em suas potencialidades e expectativa de deflagrar processos de descontinuidade no cotidiano. As experiências artísticas que nos motivam neste estudo: *Olhos Atentos* (Porto Alegre, 2005), de autoria do brasileiro José Resende, realizada no âmbito da 5ª Bienal do Mercosul; *Bridge / Puente* (Havana, Cuba, e Key West, Florida, Estados Unidos, 2006) do artista belga, residente na cidade do México, Francis Alÿs; e *Hospitalidad/Hospitality*, projeto realizado pelos artistas brasileiros Felipe Barbosa e Rosana Ricalde na cidade de Tijuana, México, em 2005, dentro do contexto da mostra internacional inSITE.

**Palavras-chave:** arte, espaço público, sociedade

### ABSTRACT:

In the present study, we investigate the relations between art and city from three artistic experiences of character quite intermixed that, in convergence, promote reflections about the interaction between the artist, the work and society in its potential and expectation of trigger processes of discontinuity in daily life. The artistic experiences that motivate us in this study: *Olhos atentos* (Porto Alegre, 2005), by Brazilian artist Jose Resende, held within the framework of the 5<sup>th</sup> Biennial of Mercosur; *Bridge / Puente* (Havana, Cuba, and Key West, Florida, United States, 2006), by the Belgian artist, resident in the city of Mexico, Francis Alÿs; and *Hospitalidad/Hospitality*, project carried out by Brazilian artists Felipe Barbosa and Rosana Ricalde in the city of Tijuana, Mexico, in 2005, within the context of international biennial inSITE.

**Key-words:** art, public space, society

### 1 Introdução: arte pública e democracia

Para alguns artistas, a potência da arte e sua capacidade de transformações do sujeito e da sociedade impedem-na que fique restrita aos espaços institucionais – museus, galerias e centros culturais –, devendo, ao contrário, assumir um redirecionamento para as ruas, oferecendo-se democraticamente, sem delongas e sem hesitação, para o usufruto da cidade e daqueles que nela transitam e habitam. Para outros artistas, no entanto – e devemos reconhecer que esses formam um contingente mais numeroso –, ruas, praças e parques das



idades configuram-se como possibilidades de ampliação da circulação de sua obra, em geral esculturas; para estes artistas não há nada especial da ordem do político na ocupação dos espaços urbanos, estando seus interesses circunscritos ao âmbito do mercado e do incremento de oportunidades profissionais.

No entanto, é preciso cautela quando articulamos o trinômio arte – espaço público – democracia de maneira a não incorrerem em simplificações que possam sugerir que a presença da arte no espaço público seja suficiente para que se instaure um processo democrático. Entre os artistas modernistas, por exemplo, seduzidos pela introversão no isolamento de seus ateliês, persistiu a crença de que suas verdades, incertezas e visões de mundo eram valiosas e, como tal, deveriam ser levadas para esse “outro” que habita o nosso entorno, próximo ou distante, mas que efetivamente desconhecemos e que integra esse segmento abstrato nomeado de “público”; esses artistas acreditavam que aquilo que tinham a dizer merecia a atenção desse “outro”, merecia ser ouvido por esse “outro”, instituindo práticas de monólogo onde o diálogo deveria prevalecer, já que mais adequado às práticas democráticas.

Esse transbordamento (a)político e descomprometido da arte para o espaço público representa o que Krzysztof Wodiczko, artista polonês radicado nos Estados Unidos, definiu como uma privatização desses espaços, usurpando-lhes sua função pública:

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. Tal embelezamento significa fealdade; tal humanização provoca alienação; e a nobre idéia de acesso público provavelmente será recebida com um excesso privado. (WODICZKO, 1998, p. 41)

A simples instalação pública de uma escultura não é o suficiente para transformá-la em “arte pública”, quando abordamos o fenômeno a partir de uma perspectiva estritamente política e democrática. Para Lucy R. Lippard, a arte pública tem como característica balizadora o fato de ser uma “arte acessível que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente”. (LIPPARD, 1997, p. 264) Isso implica em dizer que, em seu processo de produção, essa arte procura estabelecer um diálogo com aqueles com quem pretende interagir, neles provocando um sentido de participação e um sentimento de pertencimento, o que empresta a essas



experiências uma coloração democrática. Devemos admitir, entretanto, que esse processo de consultas e de diálogos nem sempre é algo passível de ser alcançado diante das dinâmicas a permear a constituição da sociedade, marcada pela fluidez e pela abstração das relações e das identidades.

Assim, independentemente dos interesses a mover os artistas em direção aos espaços urbanos, é inegável que essa dinâmica muito frequentemente carrega um sopro de democracia para o campo da arte, mesmo que isso não represente um interesse específico do artista ou seus desejos mais imediatos. A ocupação dos espaços urbanos pela arte propicia invariavelmente certa humanização desses espaços de convívio social, conforme reconhecido por Harriet F. Senie:

A arte pública, em termos ideais, cria lugares melhores, promove o prazer e talvez mesmo a esperança para seus participantes, espectadores e usuários. Mas ela não pode corrigir problemas profundos gerados pelo desemprego e pela pobreza, pela negligência em relação à educação e à saúde pública, e todas as outras doenças sociais tão flagrantemente ignoradas no momento. (SENIE, 2003, p. 4)

Além das limitações próprias da natureza da arte diante das mazelas sociais, é necessário reconhecer que o espalhamento da arte na esfera pública provoca fricções e polêmicas como consequência da insatisfação de grupos e segmentos sociais que não veem seus interesses contemplados, quer sejam de ordem política, estética, econômica etc.

Mas mesmo essas polêmicas que com certa frequência participam lateralmente do processo de transbordamento da arte nas ruas são, sob certa medida, humanizantes, pois estimulam as pessoas a que assumam sua condição de sujeitos no resguardo de suas posições, de suas convicções e de seus interesses, além do que devemos reconhecer que o espaço público, o espaço das ruas é, por sua própria natureza democrática, o espaço dos conflitos e do dissenso.

## 2. **José Resende: *Olhos atentos***

Transitando dentro dos registros do moderno que se alongam no contemporâneo, José Resende tem explorado as tensões, as complexidades e as possibilidades do objeto artístico, tanto em escala individualizada quanto em escala monumental com projetos no âmbito da escultura pública, os quais flexibilizam a fragilizada autonomia da obra de arte diante da necessidade de negociação com as especificidades do lugar a acolher a obra.



Paulista nascido em 1945, José Resende se firmou no cenário da arte brasileira contemporânea como um de seus mais instigantes artistas, produtor de uma obra que emprega materiais de uso pouco comum na prática da escultura, tais como 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), *Olhos atentos*, se vincula ao universo da escultura pública, aquela se espraia pelos espaços das cidades contemporâneas a assumir eventualmente ares comemorativos e celebratórios. A obra 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 forma a escultura-obra se fez específica, atada ao lugar, presa às suas condições físicas.

O projeto de José Resende caracterizava-se pela tentativa de “propor um problema”, conforme as descrições do projeto *Olhos atentos* (Fig. 1) anotadas por José Francisco Alves, considerando a cartografia do lugar e a ampliação dos limites da arte. O problema proposto por José Resende constrói uma equação identificada com a física dos materiais, enraizando as inquietações estéticas do artista na tensão dos materiais utilizados no processo de criação e de produção da arte, preocupações que situam o artista dentro da tradição da escultura moderna.

A equação formulada por Resende parte 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>1</sup>. A solução dessa equação resultou em uma impressionante estrutura de aço em balanço, instalada junto à Usina do Gasômetro, Porto Alegre, a seduzir tanto os visitantes da Bienal do Mercosul quanto aqueles que visitaram a obra nos anos subsequentes.

Embora houvesse uma orientação expressa da curadoria da Bienal para que as obras no espaço público da cidade de Porto Alegre considerassem os usos e os interesses trazidos pelos visitantes transmutados em usuários, de maneira que fossem seduzidos a interagir com as obras, o marco curatorial não pareceu se contemplado nas lucubrações do artista em seu processo de criação de *Olhos atentos*; José Resende parecia centrado e comprometido com a



questão da tensão e resistência dos materiais e suas possíveis implicações estéticas. Apenas lateralmente o interesse curatorial de que as obras se oferecessem a uma interação com o público apareceu na obra, naquilo que se transformou em uma das potências de *Olhos atentos*: desde que uma tela metálica foi instalada entre as duas vigas em “T” 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”. (ALVES, 2006, p. 65) Conforme ressaltado por José Francisco Alves, “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”. (2006, p. 65)

Diante dos fundamentos eleitos por José Resende nos enfrentamentos do projeto *Olhos atentos*, uma questão categórica se impõe acerca da obra e de sua condição como arte pública, já que as proposições do artista empurram a obra na direção de interesses difusos, eventualmente distanciados de uma dimensão efetivamente pública. Não resta qualquer dúvida quanto a capacidade de José Resende para a elaboração de um pensamento crítico no campo da arte. No entanto, no caso de *Olhos atentos*, o artista pareceu negligenciar as implicações e as complexidades desse gesto / movimento em direção ao espaço público, correndo o risco de despotencializar sua dimensão política.

Diante do desinteresse e desatenção aos desejos daqueles em condições de interagir com o projeto / obra, negligenciados nos parâmetros de balizamento da inserção da arte no domínio público, invariavelmente situações de conflitos apaixonados se estabelecem, como as que tornaram célebre a remoção da obra *Tilted Arc*, de autoria de Richard Serra, de uma praça de Nova York em março de 1989. O paralelo entre o conflito nova-iorquino não parece despropósito nem tampouco se insere na categoria das meras coincidências diante da anunciada remoção de *Olhos atentos* pela Prefeitura de Porto Alegre em 2011, sob a alegação de degradação das condições físicas e materiais da obra<sup>2</sup>.

### 3. Francis Alÿs: *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 já em sua origem parecem “condenados” a certa invisibilidade em função de sua imaterialidade e de sua presença oblíqua, opção de seus criadores por uma inserção mais próxima do universo comunitário, em situações que enfrentam de perto a



realidade onde o mundo é mundo, eventualmente comprometendo sua própria apropriação pelo mundo da arte.

Alguns artistas, no entanto, têm a habilidade necessária para desenvolver projetos diretamente no domínio público, projetos que expressam sua articulação com segmentos sociais e com os quais estabelecem relações indissociáveis, e nem por isso deixam de reintroduzir essas produções, sob a forma de resíduos e documentos, no sistema da arte. Na verdade, mais do que uma mera reintrodução desses registros, esses artistas fazem dessas incursões em situações sociopolíticas do real a mola propulsora de sua obra. Para tanto, eles voam ao sabor do vento e das oportunidades (geralmente como convidados a participar de mostras internacionais) por diferentes pontos do planeta, tentando entender as complexidades políticas, sociais, culturais, étnicas, éticas etc. 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 de diferentes países, ao mesmo tempo em que se fazem merecedores da admiração de seus pares; um artista-andarilho-no-mundo que se envolve com as questões políticas, econômicas e sociais com as quais se depara em suas caminhadas.

No dia 29 de março de 2006, o artista belga radicado na cidade do México levou a cabo o projeto de construir uma ponte flutuante com barcos de pescadores locais alinhados entre as cidades de Havana, Cuba, e Key West, Flórida, EUA, projeto que ganhou o título, singelo e sugestivo, de *Bridge / Puente* (Fig. 3), buscando, já a partir de sua denominação, uma aproximação entre mundos singulares e territórios linguísticos ímpares, com tudo o que isso representa.

O projeto *Bridge / Puente* afirma seu compromisso com o efêmero e 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 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 na expectativa do encontro. A crença nessa possibilidade tenta até mesmo subverter o atlas da geopolítica, tenta superar as distâncias da cartografia política, as manifestações de intolerância e as impossibilidades de convívio.



O projeto configurou-se como uma missão extraordinária, 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 do simbólico (Fig. 4). 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 na construção de pontes para o diálogo entre oponentes, para o estabelecimento de diálogos em situações de conflito, é apresentada sobre a forma de uma quase fábula:

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>3</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 *naïveté*. De qualquer maneira, a inexistência da ponte, *bridge*, *puente* de Alÿs – flutuante, precária, instável, que existe e somente pode existir nos delírios 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, que deslocou o eixo da criação e da natureza da arte em favor de uma valorização dos gestos e atitudes do artista, desprestigiando 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 decidiram apostar na desmaterialização do objeto artístico e posteriormente na desmaterialização da arte pública<sup>4</sup>.



Essas práticas de arte pública desmaterializada e efêmera, categoria na qual se encaixa *Bridge / Puente*, têm sido associadas às questões da vida 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” (PHILLIPS, 1998, p. 298), enredando-se em um processo de contaminação crescente com questões políticas do cotidiano, nas quais a cultura se escreve no fazer da vida diária.

#### **4. Felipe Barbosa e Rosana Ricalde: *Hospitality / Hospitalidad***

*Hospitality / Hospitalidad* é o título escolhido por Felipe Barbosa e Rosana Ricalde para o projeto de arte realizado pelos artistas em 2005 na cidade de Tijuana, México. Naquele canto do mundo, os artistas cariocas articularam o conceito de hospitalidade desenvolvido por Jacques Derrida<sup>5</sup> com manifestações de uma estética popular da cidade de Tijuana para cobrir os aproximadamente 1.200 m<sup>2</sup> da Puente México com nomes dos passantes. Esses pedestres a caminho da travessia para os Estados Unidos deixavam seus nomes com os artistas e com seus assistentes, solicitando a inclusão 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 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 (Fig. 5).

De acordo com os artistas, com o projeto se buscava a deflagração de um sentimento de pertencimento, de maneira a carrear nos passantes um processo de identidade ao lugar, mesmo que seja um lugar de passagem a caminho de destinos diversos, como se esses passantes pudessem “olhar para aquele lugar e perceber que está mais bonito”<sup>6</sup> (Ricalde). Com isso, os artistas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde realizaram uma obra de permanência relativa marcada pelo gigantismo, constituída por um mosaico multicolorido com nomes próprios.

No plano das colaborações, o projeto *Hospitality / Hospitalidad* articulou-se de maneira bastante tênue com uma comunidade altamente inespecífica: os caminhantes e os “paradores” – policiais, pedintes, vendedores ambulantes, comerciantes do entorno, entre outros, da Puente México. Mesmo o relacionamento dos artistas com os *rotulistas* e com os estudantes não ultrapassou os limites bem definidos de auxílio no processo de produção,





autorizando os colaboradores a apenas decisões pontuais que não interfeririam no desenvolvimento da obra nem comprometeriam o projeto original dos artistas.

Além disso, o nível de colaboração com a “comunidade” da ponte não pode ser entendido como algo que fosse além de uma interação de baixíssima intensidade, diante de uma comunidade improvável caracterizada pelo que a diferencia em razão da total ausência de pontos de convergência identitária. A inespecificidade e a flutuação dessa “comunidade” não impediram “que nos tornássemos conhecidos, que alguns nos chamassem pelo nome” (Barbosa).

Enquanto a interação dos artistas com a “comunidade da Puente México” ficava resumida a uns poucos segundos de contato mediado por canetas e um caderno amarfanhado pelo manuseio de mãos ansiosas, o mesmo não pode ser dito ao que se estabeleceu entre os passantes que tiveram seus nomes gravados no piso da ponte e a obra *Hospitality / Hospitalidad* (Fig. 6). Neste caso, independentemente de qualquer compreensão que viessem a ter dos significados da arte e as implicações estéticas do projeto de Barbosa e Ricalde, e mesmo que o nome pintado no piso da ponte não fosse propriamente o seu, eventualmente tomado emprestado a outrem, a um homônimo, instaurou-se um sentimento de reconhecimento, identificação e pertencimento na construção de uma comunidade, por certo extremamente precária, que teve na obra de Barbosa e Ricalde seu único ponto de coesão.

Diferentemente do que em geral acontece nos projetos de arte articulados em colaboração com as comunidades, nos quais os artistas assumem uma posição central na mediação, em *Hospitality / Hospitalidad* os artistas pareciam “condenados” a uma lateralidade e mesmo desapareição, pelo menos na fase de sobrevivência do projeto, para muito além do término da mostra que originou o projeto – inSITE – e do retorno dos artistas ao Brasil. Nessa fase de apagamento progressivo pela ação do tempo e pelo desgaste do fluxo permanente e intenso de pedestres entre Estados Unidos e México, persistiria essa identidade entre o caminhante e a obra, articulada em um plano de autonomia que dispensaria, sem cerimônia alguma, qualquer referência aos artistas-criadores.

Interessante ainda notar a interação que se deu com os vendedores ambulantes, abrigados do sol poderoso nas sombras das rampas da ponte, e de cuja atividade os artistas capturaram o interesse por essa cultura dos prenomes: “logo um dos vendedores de pulseiras já estava ali do lado [havia instalado seu tabuleiro junto ao projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde], fazendo quase que uma *museum store* do trabalho; e é lógico que a gente



sugou também deles. Porque em Tijuana não tem só pulseiras com nomes; têm também anel com nome, chave com nome, nome em arroz; tem nome em tudo!” (Barbosa).

## 5. Considerações finais

De acordo com Michel de Certeau, a cidade existe apenas como um lugar vivido, um lugar praticado pelos usos cotidianos<sup>7</sup>. Nas últimas décadas, temos assistido a esforços crescentes para que a arte potencialize sua participação na vida social através da ocupação dos espaços urbanos com obras e projetos de arte de diferentes tendências e matizes. Muito dessa produção de arte contemporânea no domínio público se descola da arte pública mais tradicional, de caráter celebratório, para enfatizar 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”, em produções que “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”. (LACY, 1996, p. 19-20)

A partir de diferentes perspectivas, as obras de José Resende, Francis Alÿs e da dupla Felipe Barbosa e Rosana Ricalde se oferecem como legados de versões do modernismo do século XX, em práticas e produções que não devem ser reduzidas nem sofrer a imposição de tentativas de convergência sob o risco de despotencialização. As preocupações de José Resende são consistentes com a noção de um modernismo hegemônico, autônomo e formalista, expressa em uma rejeição acentuada e consciente em lidar com temas próprios à banalidade do cotidiano, parecendo centrado nas tensões provocadas no interior do processo da arte, em sua atenção às características matéricas do aço inserido na paisagem na obra *Olhos atentos*, um mirante voltado para o invisível, uma ponte para o impossível. Para José Resende, a obra existe, instaurada no mundo, sem que haja necessidade de hipotecar maior interesse às maneiras como a obra é usufruída, utilizada e vivenciada pelos usuários.

Para Francis Alÿs, no entanto, a potência da arte estaria justamente em sua capacidade de provocar encontros na construção de utopias. Algo evidenciado em sua tentativa de construir uma ponte simbólica entre Cuba e Estados Unidos, entre as cidades de Havana e Key West. Uma ponte – *Bridge / Puente* – desde sempre marcada por sua impossibilidade objetiva que, no entanto, em sua configuração como tentativa basta para revelar seu vigor e sua contundência.



Algo que se repete na Puente México, cidade de Tijuana, local escolhido por Felipe Barbosa e Rosana Ricalde para realizar a obra *Hospitalidad / Hospitality* e para falar de algo tão ausente no cotidiano tenso daquela que é a fronteira mais patrulhada entre duas nações amigas. Uma ponte construída com nomes dos que passam e que querem deixar suas marcas, registrar sua presença, criar lastros de pertencimento, com que a dizer que “eu vou lá, mas meu lugar é aqui”.

Três obras, três quase pontes, absolutamente dessemelhantes a afirmar que é justamente nas discrepâncias políticas e conceituais, evidenciando a natureza distinta da produção de arte desses importantes artistas da América Latina, que se encontram sua potência e seu vigor; obras e projetos de arte que nos desafiam, nos seduzem e se afirmam como lastro da relevância da arte para o cotidiano das cidades contemporâneas.

Fig. 1 - José Resende  
Olhos atentos, 2005.  
Porto Alegre, Rio Grande do Sul



Fonte: <http://www.public.art.br/>



Fig. 2 - José Resende  
*Olhos atentos*, 2005.  
Porto Alegre, Rio Grande do Sul



Fonte: <http://www.public.art.br/>

Fig. 3 - Francis Alÿs  
*Bridge / Puente*, 2006.  
Havana, Cuba; Key West, Estados Unidos



Fonte: Frame do vídeo *Bridge/Puente – making of* - de Francis Alÿs e Julien Devaux



Fig. 4 - Francis Alÿs  
Bridge / Puente, 2006.  
Havana, Cuba; Key West, Estados Unidos



Fonte: Frame do vídeo *Bridge/Puente* – making of - de Francis Alÿs e Julien Devaux

Fig. 5 - Felipe Barbosa e Rosana Ricalde  
Hospitalidad / Hospitality, 2005.  
Tijuana, México



(Foto do autor)



Fig. 6 - Felipe Barbosa e Rosana Ricalde  
Hospitalidad / Hospitality, 2005.  
Tijuana, México



(Foto do autor)

## NOTAS

- <sup>1</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 1/4”); ângulo em relação ao solo: 6°; piso: chapa expandida com espessura 3/16”; fixação: 38 chumbadores com Ø 1 1/4”; peso: 22.000 kg; execução: SH Estruturas Metálicas, Novo Hamburgo, RS; base de concreto: Soder Engenharia.
- <sup>2</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), “Obra de Resende ameaçada” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20/12/2011), “Investimento na orla passará de R\$ 10 mi” (*Metro Porto Alegre*, Porto Alegre, 16/12/2011, p. 3).
- <sup>3</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>4</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, Cal.: University of California Press, 1973. 272p.), aplicando-o a certos tipos de produção de arte no domínio público. A respeito da “desmaterialização da arte pública”, ver HEARTNEY, Eleanor. *The Dematerialization of Public Art*. In: *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997, p. 206-218.
- <sup>5</sup> Conforme informações coletadas pelo autor, os autores se interessaram pelo conceito de “hospitalidade absoluta”, conforme desenvolvido por Jacques Derrida, e que se instaura quando se recebe o “outro” sem que se pergunte seu nome nem se exija reciprocidade. A respeito, ver DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2004. 135p.
- <sup>6</sup> 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.
- <sup>7</sup> A respeito ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.



---

## REFERÊNCIAS

ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

GONZÁLES, Berenice. InSITE'97: más allá de las fronteras. *Harper's Bazaar* (México), set. 1997, p.106-109.

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

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

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

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

SENIE, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, Nova York, v. 22, n. 10, dezembro de 2003, p. 44-49.

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

**Luiz Sérgio de Oliveira** é artista e professor associado de teoria e história da arte contemporânea do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV - EBA - UFRJ e Mestre em Arte pela Universidade de Nova York. É o editor da revista acadêmica *Poiesis* e o autor do livro *inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*, publicado pela Editora da UFF em 2012.