

Contaminar e deixar-se contaminar— a arte em espaços públicos urbanos. O caso particular da obra instalada na cidade de Amarante “La grâce du tombeur – parte II”, por Fernando José Pereira

1. O projecto de instalação de obras de arte na Zona de Património Mundial do Douro Vinhateiro
2. Os propósitos teóricos da peça
3. A peça
 - a. O projecto
 - b. A construção
 - c. As polémicas
 - d. O futuro

1.

A proposta de instalação de obras de arte no espaço público de algumas cidades da região do Douro partiu de uma Fundação privada e teve a legitimação institucional de algumas das entidades mais relevantes do campo das artes plásticas no nosso país. No caso da peça a que se refere este texto, ela aparece depois de um convite realizado pelo director do Museu de Serralves, Dr. João Fernandes. O processo de escolha e selecção fez-se da forma mais usual, no nosso tempo: vários curadores convidam um grupo de artistas a apresentar propostas para locais previamente seleccionados. A escolha do local teve apenas um carácter indicativo e de natureza macro, resumindo-se esta a uma área que cobre a totalidade de uma das cidades envolvidas ficando, desta forma, abertas algumas hipóteses negociáveis entre os artistas e as autoridades locais.

Assim, numa primeira fase, foram realizadas viagens aos locais escolhidos pelos vários participantes. Destas saíram as várias propostas para selecção. O processo selectivo determinou a instalação da obra “La grâce du tombeur – parte II” na cidade de Amarante.

2.

Onde se situa, exactamente, o espaço público referenciado a uma situação de exterioridade física? Parece vaga a sua localização, contudo podemos cartografar referências que nos situem. No sentido mais literal da sua significação, serão as áreas deixadas livres da paisagem urbana ou limitadas pela arquitectura.

O espaço público convoca uma distinção relativamente ao mero plano urbanístico. Segundo Walter Grasskamp, se o espaço público for encarado como mais que um mero plano, este tem que ser constantemente injectado de energias colectivas em todo o espectro possível das suas manifestações —políticas, económicas, sociais, bem como artísticas. A quarta dimensão do espaço público é a sua utilização.

A realidade, contudo, apresenta-se distante desta, o esvaziamento e desertificação do "centro urbano" levada a cabo nos últimos anos - imagem paradigmática do nosso tempo - transformou a relação previamente existente.

Perante a falência do espaço público urbano como local privilegiado de sociabilidade, devido a doses sucessivas de erros urbanísticos e, sobretudo, à ideia de insegurança como situação inalterável, as ruas e os centros urbanos aparecem desligados da vida social necessária à sua revitalização, tornando-se refúgio para camadas mais ou menos subterrâneas à nova ordem social (os sem abrigo) que proliferam e fazem proliferar a vigilância forçada, por parte das forças policiais.

Com a ascensão de insegurança e a alternativa oferecida de uma nova postura social reivindicada pelos centros comerciais emergentes nas periferias, ou se quisermos, nas antigas periferias da cidade, assistimos a uma migração do público das ruas para o interior destes, transferência das actividades que anteriormente eram executadas de forma vivida no espaço público do centro para zonas circundantes. A construção destes grandes centros comerciais servem, ainda, como linhas fronteiriças entre um centro esvaziado de actividades vivenciais pelos seus habitantes e uma periferia cada vez mais construída à imagem do consumo acelerado.

"His (the homeless) is the most public life of all, for he has suffered the total loss of that privacy that traditionally defines the opposite domain of the public.

Forced to make a home with privacy's movable wreckage in the open, he must lead in the most private life of all - of complete isolation in his need. Without the protection of established privacy, his existence is inescapably public. He is vulnerable to melestation by the police as to crime, exposed to the weather and to nature in general, and is stuck in a thoroughly inhospitable cleft between the private and public domain which only becomes visible by his being there, and which nobody wants to see." (Grasskamp, 1997)

Em conjunto com estas alterações nota-se um proliferar de peças de "arte pública" pelas praças (já não do centro, pois essas já estão habitadas há séculos) mas de zonas limítrofes, e sempre com a mesma preocupação de reabilitar a zona. Aqui deve realçar-se a componente quase kitsch da maioria das intervenções propostas. A democracia propõe um nivelamento interventivo que passa pelo pretense respeito estético de todos, então nada melhor que optar por uma arte aparentemente ligada aos preceitos da modernidade, quase sempre inócua e de contornos mais ou menos abstractizantes. Temos, pois, uma atitude de ilusão do espaço público com a proliferação perniciosa de uma espécie de mercado de obras de arte decorativas que figuram como registos visíveis de todas as cumplicidades estabelecidas entre poder e "artistas" no sentido de "democratizar" culturalmente o espaço público.

Mas não poderemos deixar de expressar uma outra atitude que se prende com o estatuto mais vanguardista de liberdade absoluta. Este posicionamento, se funcionou no interior do museu, quando aplicado no exterior provoca equívocos tão ou mais complicados que a anterior aporia "democrática", ou seja, o artista não pode esquecer nunca a especificidade do exterior e a sua intrínseca qualidade de espaço para ser vivido.

A individualização da componente formal e conseqüente desadequação ao todo público transfigura a arte, chamada pública, em corporização vazia de objectos invasores deste mesmo espaço. Existe já uma longa história de estórias de polémicas, colocações e até demolições de objectos artísticos colocados no espaço público.

Talvez o caso inicial de Richard Serra e o seu “Tilted arc” tenha ajudado a um reposicionamento dos artistas quando abandonam as “white cubes” e se encontram no exterior. A sua instalação, polémica e conseqüente demolição ressalta claramente uma evidente falta de pesquisa, em termos sociológicos e sociais, do ambiente onde a peça se propõe instalar. O ambiente site specific reclamado pelo artista ficou reduzido a uma pesquisa espacial, faltaram os outros níveis de investigação que se revelam fundamentais.

O problema determinante coloca-se na génese inicial de desrespeito pelo espaço público. A uma arte habituada a habitar em assépticas “white cubes”, no interior do espaço museológico, colocam-se questões de variadíssima ordem quando confrontada com a contaminação exterior do espaço público onde, acima de tudo, não existem as expectativas de sentido que a fazem proporcionar as significações necessárias à sua existência no museu.

Novos parâmetros clamam por novas soluções, novas abordagens dos problemas; a arte nas ruas deve e pode existir mas deve ser completamente redefinida e reordenada. Refere a este propósito Daniel Buren: “In other words, if it keeps taking to the street, can art at last get down from its pedestal and rise to street level and show itself there” (Buren, 1997).

Uma arte em espaço público tem que contaminar e deixar-se contaminar não só pela íntima relação que mantém com o seu espaço envolvente (site specific) mas, também, com as outras grandes componentes desse mesmo espaço.

A experiência anterior da iniciativa “Além da Água” nos nove concelhos do distrito de Beja veio acentuar, ainda mais, a convicção de que somente uma estratégia de colaboração consegue atingir os objectivos definidos para uma intervenção no espaço público. Perante a destruição — por fogo — ou a demolição de várias das obras propostas e instaladas o que dizer de uma obra que não se impunha perante o espaço — aparecia dissimulada no interior de um jornal da região como encarte. As potencialidades de intervenção são completamente distintas. Ao privilegiar um contacto directo com o público sem, no entanto, se apresentar como componente de um universo alienígena —o museu e

num âmbito mais alargado a arte contemporânea. Este talvez seja o ensinamento mais interessante das intervenções realizadas no exterior: o afrontamento e a imposição reconduzem a arte para o seu domínio específico e aí clama-se consecutivamente a necessidade absolutamente inadiável do contacto com a realidade...um paradoxo que tem resolução (pelo menos aos nossos olhos).

Duas questões prementes se colocam:

1) Será a arte contemporânea capaz de pensar e respeitar o espaço público, sem o ofender ou sem se tornar simplesmente decorativa?

2) Poderá a arte contemporânea ser capaz de introduzir um discurso inovador que substitua os monólogos importados da tradição moderna do interior do museu?

Mantém-se o equívoco inicial de catalogação de uma forma específica da arte contemporânea: "arte pública" e da sua validação conceptual como veículo de interesse aos olhos dos artistas. Evidentemente que outros caminhos de intervenção existem e co-habitam desinteressadamente com estes, talvez de forma paralela e exilada, mas esses não reivindicam o estatuto de "arte pública", certamente de forma mais acertada.

3.a

O título desta peça joga com duas significações semânticas próximas mas, contudo, impossíveis. Uma aproximação à nossa língua induz no erro de o considerar como o que tomba ou cai. No entanto, a verdade das palavras dirige a significação para a sedução. O encanto deste sedutor é, antes de mais, o seu carácter negativo. A figura mitológica de Ícaro ao cair no labirinto constrói, em todo o seu esplendor, o seu mito. Não na sua pretensa ascensão, antes, na sua queda. Uma das características mais fascinantes da mitologia grega é que graças a ela tudo podemos provar, tudo encontrar: mesmo o contrário. Devemos estar-lhes gratos por isso.

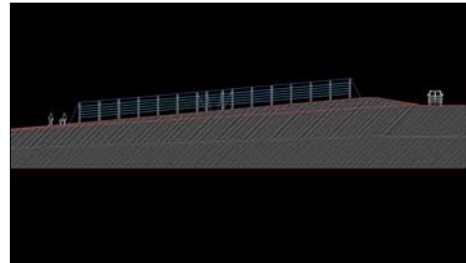
É, então, nesse sentido que o título da peça ganha significado. Como pretensão do contrário. A arte em espaço público necessita destas subtis transferências para sobreviver. Ao estaticismo é oposto o dinamismo de uma

organização que preza, acima de tudo, a complexidade. Complexidade construtiva, não esquecer que a construção labiríntica é, sempre, sinónimo de complexidade, mas também um outro tipo de complexidade. Aquele que engloba toda a existência de uma estrutura orgânica e que se afirma como potenciadora de uma outra, desta forma, produtiva.

Numa época em que tudo parece ser reduzido às formas simples e maniqueístas do espectáculo, aqui privilegia-se uma complexa rede de cumplicidades que só assim dão sentido à peça.

Desenganam-se, então, todos aqueles que sustentam uma espécie de celebração. O próprio título se encarrega de a desmistificar. A opção pela sua construção em materiais característicos da região apenas salienta o seu carácter colaborativo, longe de todos os posicionamentos impositivos normalmente associados a este tipo de trabalhos.

A *proposta* (fig. 1) estrutura-se em vertentes diversificadas mas que se completam numa relação que suplanta o espaço, para inscrever um enunciado de memória que o tempo proporciona.



Assim, a *peça* (fig. 2) é constituída por:

1. Construção de um labirinto no espaço em questão;
2. O material utilizado é a vinha (fig. 3);
3. Contratação de uma ou duas pessoas para a construção e manutenção do espaço;
4. Dinamização do espaço produzido com a recolha das uvas e entrega na cooperativa local;
5. Integração no todo produtivo da cooperativa e no conseqüente fluxo de garrafas em distribuição.

O espaço expande-se e reconstrói-se consecutivamente. Por um lado, a distribuição permite, automaticamente a sua expansão —não aurática— muito para lá do seu “espaço”. Como memória visível (bebível). Pelo outro, a capacidade de regeneração do próprio processo de cultivo

e da sua manutenção permite uma actualização constante das formas e do conteúdo (neste caso de cariz muito importante!) em co-presença espacial. Uma espécie de Ícaro que, ao contrário de cair no labirinto de Ariana, daí levanta voo para, ébrio, se expandir como fluxo de memória em forma de uma tangibilidade de Baco.

O labirinto tem a forma clássica (circular) e ocupa a alameda do Queimado na sua totalidade.

A necessidade de manutenção requer uma ou duas pessoas em permanência para a realização de trabalhos quotidianos.

As pessoas em causa devem ser contratadas especificamente para um cargo que aparecerá como uma espécie de “guardiões” do labirinto.

A acrescentar às suas funções técnicas de manutenção da vinha existem as funções de guarda para que a visita se possa realizar em segurança (para a vinha é claro).

A vinha tem um posicionamento vertical e encontra-se inserida nas características vinícolas da região.

De acordo com a quantidade de uvas produzida em peso, será entregue o correspondente número de garrafas, ou outra regra estabelecida pela cooperativa.

Destas não se poderão fazer quaisquer séries especiais, sendo comercializadas como vinho da cooperativa.

O processo de autogestão proposto advém da possibilidade de venda da produção que proporcionará as condições necessárias à sua manutenção temporal.



3.b

A construção da peça foi iniciada com algum atraso depois de um amplo processo de discussão pública com todos os intervenientes: artista, curadores, Fundação, autarquia e população. Deve ser referida a amplitude de uma discussão deste género numa cidade de dimensão pequena como é Amarante. O processo teve várias fases desde a discussão interna, ao nível camarário, até a um culminar do seu alargamento a uma concorrida sessão de apresentação pública num auditório completamente cheio. Pelo meio muita tinta correu em jornais locais. Já no ano de 2003 foi iniciada, finalmente, (passaram-se mais de dois anos...) a construção da obra. Esta decorre sem grandes problemas e em pleno processo colaborativo entre várias entidades: o artista, que funciona como uma espécie de coordenação conceptual, os arquitectos da câmara que coordenam operativamente a parte de desenho e a sua integração urbanística e, finalmente, os técnicos do ministério da Agricultura que têm a seu cargo a plantação e conseqüente acompanhamento da vinha. De qualquer modo é ideia corrente que a fase em que se encontra, ainda, a peça, se apresenta como muito precoce. A sua estabilização em crescimento está estimada em três a quatro anos (talvez os mais difíceis, pela necessidade absoluta de acompanhamento).

3.c

Desde o início do projecto que existe um aceso diálogo entre o artista e as entidades autárquicas sobre a implantação da obra. Antes de mais, porque, de início, se instalou nalguns meios dirigentes da câmara uma espécie de situação

deceptiva relativamente ao projecto escolhido. Posteriormente foram mantidas várias “conversações” — sempre difíceis — com vista à adequação, tantas vezes populista, dos objectivos da autarquia que passam, entre outros, pelo chamado respeito pelos eleitores, seja isso o que for. Daí que se produzisse um clima de alguma desconfiança mútua. Pela parte do artista uma tentativa contínua de defender a obra como tal, por parte da câmara, sem nunca colocar em risco a sua construção, — uma vez mais a arte serve os intuitos de recuperação de uma componente urbana mais desfavorecida — uma forte tendência de entender a peça como um mero arranjo urbanístico. Perante este clima a posição do artista tem sido, sempre, a de lutar pelo respeito ao projecto e manter uma atenção distanciada aos desenvolvimentos que se vão produzindo.

Apenas uma achega para esclarecer uma outra atitude que parece ser determinante para a construção da obra. O local em causa para a implantação da peça aparece como fruto cobiçado de variados interesses que, curiosamente, parecem coincidir com proposições de recuperação urbana de alguns partidos da oposição camarária. Daí que o projecto se tenha transformado numa espécie de batalha política envolvendo o poder e a oposição camarária. Muitos artigos de opinião nos jornais locais, entrevistas e outros modos de intervir, mesmo publicamente, têm alimentado um dossier que não pára de crescer e que se afirma



como uma curiosa fonte para posteriores análises. Mais não faça, a simples designação da peça para um local público já conseguiu retirar uma parte da população do sono acordado em que a apatia contemporânea parece nos ter colocado. O que já não é pouco.

Pela nossa parte não queremos nunca confundir o político — que nos interessa profundamente, como a própria peça dá a ver — com a política que, obviamente, deixamos para outros intervenientes.

3.d

Quanto ao futuro. A única coisa que, neste momento podemos garantir é a existência de uma obra que, pelas suas características orgânicas, se encontra em fase de crescimento e necessita de acompanhamento — agora e sempre. Aliás esta é uma das suas características mais interessantes aos nossos olhos: a sua íntima relação com o espaço vivencial e com a população da zona. Ao mínimo sinal de abandono toda a peça se ressentir podendo eventualmente surgir a sua morte antecipada. Não é esta a situação que, naturalmente, nos agrada. Aquela que gostaríamos de ter como imagem para um futuro, será a de um contínuo crescimento acompanhado, que poderá dar a ver todo o processo de metamorfose porque passam os seres vegetais ao longo das estações do ano, bem como as variadas vivências que o espaço potencia em seu redor e no seu interior. Para além de todos os desenlaces posteriores, com a sua transformação em vinho engarrafado e conseqüente venda. A sua autogestão financeira é, para nós, uma componente importante da obra, assim como a sua cumplicidade com o tecido social que a envolve.

Fica apenas uma certeza, pela nossa parte continuaremos a exigir o seu reconhecimento como obra de arte que quer ter uma atitude perante o espaço em que está inserida: a sua colaboração com a população. Mas para tal é necessário, antes, que esse reconhecimento seja formalmente assumido pela câmara — avizinha-se uma próxima batalha, a da exigência da existência de uma placa identificadora da peça como obra de arte. Ficamos na expectativa de que tal venha a acontecer.

Nenhuma afirmação seria mais acertada para fechar este texto que a de Daniel Buren no seu texto sobre a grande exposição de arte nos espaços públicos designada “Munster – sculpture projects”. Refere o artista com alguma ironia:

“Finally, the point is that the public art today that I’m talking about and that I’m interested in has nothing to do with setting up, here and there around the planet, according to the desiderata of a handful of people, and under the cover of

contemporary art in all its forms, except for humour, the 357000 Manneken Piss”
(Buren, 1997)

Nós também não.

Fernando José Pereira

2003

Bibliografia

BUREN, Daniel:

1997 "can art get down from its pedestal and rise to street level?", in *Sculpture projects in Munster 1997*, Hatje, Koln.

GRASSKAMP, Salter:

1997 "Art and the city", ?, in *Sculpture projects in Munster 1997*, Hatje, Koln.

PEREIRA, Fernando José:

2001 *Arte Contemporânea, a utopia de uma existência exilada*, Fac. De Belas Artes de Pontevedra, Pontevedra.