



Marco Giannotti

À margem da rua: o novo espaço público*

palavras-chave:
espaço público;
museus de arte
contemporânea;
Richard Serra.

Este artigo aborda as transformações ocorridas no espaço público em razão do papel que os museus de arte contemporânea passaram a desempenhar atualmente nas cidades.

keywords:
public space;
museums of
contemporary art;
Richard Serra

This article deals with the transformations occurred in the public space due to the new role of the Museums of Contemporary art in the cities nowadays.

* Este texto foi feito para uma palestra sobre Arte na Rua, a convite de Henrique Oliveira e da fundação Bienal, em 7 de Outubro de 2007.

A Arte não é política pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Nem é política pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela divergência que ela toma em relação a essas funções e pelo modo como recorta e povoa este espaço.

Jacques Rancière. *Malaise dans Esthetique*

Curioso o fato de que uma das mais conhecidas obras de arte contemporânea planejada para um espaço público tenha se tornado célebre não por sua instalação, mas pela sua retirada: refiro-me à obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, que permaneceu por nove anos, entre 1981 e 1989, na praça do centro Jacob Javits, em Nova Iorque. Num amplo debate jurídico, venceram aqueles que acusaram a obra de impedir a livre circulação na praça e torná-la propícia para o grafite. Em 1984, tive a oportunidade de presenciar o que as obras de Richard Serra causavam no espaço público: *Clara-Clara* tinha também sido retirada do lugar planejado para a Tulherias, em Paris, e foi transferida para uma pequena praça, onde várias trepadeiras foram plantadas ao longo das duas lâminas de aço a fim de encobri-las integralmente. Num impulso romântico, Carlito Carvalhosa e eu retiramos todas as trepadeiras apressadamente para que a polícia não nos abordasse. A partir de “*Tilted Arc*”, creio que Serra voltou-se cada vez mais para o espaço interno dos museus, ao invés de continuar a instalar suas obras na rua. As lâminas foram se curvando, de modo que as obras mais atuais tendem a formar um interior, como em uma espécie de caracol.

Concomitante a esse processo, deve-se frisar a enorme evolução que ocorreu nos museus de arte contemporânea em várias regiões do mundo, na medida em que passaram a ser considerados um empreendimento altamente rentável, como pólos turísticos. O próprio museu é concebido como uma obra de arte em que muitas vezes célebres arquitetos relutam em abrigar outras obras, a não ser a que eles mesmos projetaram. A esse respeito, vale lembrar a polêmica entre Serra e Frank Gehry, no museu Guggenheim, em Bilbao.

Os museus passaram a desempenhar um papel político, social e econômico cada vez maior, transformando muitas vezes por completo o cenário urbano, como no caso de Bilbao, onde uma cidade portuária decadente renasce graças a nova “Meca” das artes. Essa política não se dá por uma aproximação do museu com a rua; muito pelo contrário, é o espaço diferenciado do museu, lugar extra-cotidiano, que acaba por transformar seu entorno, ruas e vielas das cidades próximas. Atualmente, podemos acompanhar as enormes transformações urbanísticas que estão ocorrendo ao redor de Inhotim, a 60 quilômetros de Belo Horizonte.

É inegável que a Bienal de São Paulo desempenha um papel semelhante em São Paulo: trata-se de um acontecimento social, político e econômico sempre aguardado e festejado. Nesse sentido, muito me alegra o fato de presenciar neste momento seu processo de reconstrução, a partir do vazio institucional que culminou na 28 Bienal. Sua presença também se mantém graças à alta qualidade do projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e de seu lugar privilegiado no Parque do Ibirapuera. A escala deste projeto chega até mesmo a intimidar as esculturas situadas no jardim de esculturas. Paradoxalmente, a obra com maior presença visual no parque é justamente aquela que está resguardada no interior do museu: a aranha de Louise Bourgeois, presente no pequeno palácio de cristal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Creio que o tema “arte e política”, fio condutor tanto desta Bienal quanto das duas edições anteriores, entra em voga a partir da Documenta de Kassel, de 1997, com a curadoria de Catherine David.

Lembro-me bem que em sua palestra no Paço das Artes era possível notar uma frágil presença estética das obras frente a um discurso fortemente ideológico (é justamente neste momento que Rancière, seu interlocutor de então, passava a se tornar uma referência obrigatória no mundo das artes).

O fato é que a imagem recorrente daquela documenta foi o retrato da curadora, ao contrário das documentas anteriores, em que a obra de Beuys era sempre uma referência.

Nesta Bienal, me pergunto se não são justamente os artistas que estão à margem (estar à margem não significa estar fora do debate) aqueles que mais se destacam, justamente por não se alinharem a nenhuma mensagem política. As obras de Tatiane Trouvé, Sara Ramos, Francis Aylis, José Spaniol e Rodrigo Andrade têm força justamente pela sua *poética*. São obras que ficam na nossa memória, transcendem o tempo e o espaço da Bienal e oferecem uma experiência extra-cotidiana. Infelizmente, essas obras não têm sido fruto de um debate propriamente estético.

As obras que suscitam debate na mídia aparecem muito mais pelo seu aspecto extra-artístico: na polêmica de se saber se devemos ou não retirar os urubus da obra de Nuno Ramos, se devemos aceitar imagens de personalidades prestes a serem assassinadas ou se imagens da Dilma e do Serra podem ser veiculadas desse modo em período eleitoral. Ou seja, temas que parecem escapar do mundo da arte, que se adequam perfeitamente à cultura do espetáculo e que parecem nos levar para a rua. Nesse caso, não caberia perguntar se essa recusa estética não transforma essas obras em alegoria? Aliás, um problema recorrente nesse tipo de exposição é a questão da escala, pois, se o trabalho não for monumental, ele se perde nos gabinetes de curiosidade. Pintores

brasileiros consagrados paradoxalmente recusam o silêncio da pintura e fazem grandes intervenções sonoras e arquitetônicas. Artistas de grande talento, como Henrique Oliveira, formado pelo Departamento de Artes Plásticas da USP, conhecido agora pelos seus *Tapumes*, acabam recorrendo a figuras alegóricas, neste caso, a imagem da origem do mundo, célebre pintura de Courbet, realizada em 1866. Huizinga, em seu célebre livro *O Outono da idade média*, faz uma reflexão sobre a alegoria, muito pertinente nesse contexto: “a representação alegórica levava a fantasia a um impasse. A alegoria acorrentou reciprocamente a imagem e o pensamento. A imagem não pode ser criada livremente porque precisa circunscrever por completo o pensamento, e o pensamento é limitado em seu vôo pela imagem”¹.

1. HUIZINGA. *O Outono da Idade Média*. Cosac & Naify: São Paulo, 2010, p. 544.

Entretanto, basta percorrer o interior labiríntico dessa instalação para esquecermos da entrada em forma de vulva: é no interior desses corredores rupestres que viajamos no tempo.

Por outro lado, obras de grande valor histórico, como as gravuras de Goeldi, os desenhos de Flavio de Carvalho, as obras do grupo Rex e as obras políticas das décadas de 1960-1970 ficam perdidas no espaço e mereceriam uma exposição museográfica mais cuidadosa, principalmente por sua dimensão histórica: elas se perdem no meio da multidão que celebra o eterno presente.

Nesse sentido, a fim de resumir minha fala de maneira projetiva, creio que vale a pena discutir se a Bienal de São Paulo não deveria ter um núcleo histórico rico e consistente, pois, ao contrário das bienais européias, não convivemos sempre com obras paradigmáticas contemporâneas – e não basta dizer que esse deveria ser o papel dos museus, pois eles vivem sob a pressão de obter patrocínio para realizar suas exposições, algo que a Bienal, pelo seu poder institucional, pode obter com um pouco mais de facilidade, justamente por se tratar de um evento que ocorre a cada dois anos.

Muitas vezes mencionamos uma bienal não pela sua edição, mas pelos artistas ou obras que estiveram ali presentes: houve a Bienal da Guernica, da Pop, do Philipp Guston, do Beuys, do Kiefer, do Anish Kapoor, do Sean Scully, do Waltercio Caldas, do Cildo Meireles, do Tunga etc. Me pergunto qual serão mesmo as obras que ficarão em nossa memória quando as cortinas se fecharem. É lamentável que o debate sobre a retirada dos urubus tenha se sobreposto à instalação de Nuno Ramos.

A Bienal poderia ter menos artistas, mas cada um deles com um conjunto maior de obras, para que pudéssemos efetivamente entrar na poética de cada um, ao invés de nos perdermos em um labirinto de obras dissonantes. A curadoria poderia ser feita em parceria com

os artistas, e as obras poderiam ser escolhidas de forma a privilegiar, ao invés de grandes temas determinantes, os conceitos que pudessem surgir no meio do processo. Paul Valéry afirma, em seu discurso sobre a estética, que, ao contrário dos filósofos que buscam o discurso como um fim, devemos nos concentrar na obra de arte. Em um filme recente sobre seu trabalho, Cildo Meireles (que gosta de ficar à margem) nos diz que a obra bem resolvida é aquela que não permite muitas elucubrações, pois tudo já está na própria obra. Temos que apreender com esta lição. Espero que estas observações não sejam interpretadas de maneira unilateral – o espaço político democrático, tanto na *pólis* como em um terreiro como este em que agora estamos, deve criar condições para o aprimoramento de nossas instituições.

Marco Giannotti é artista plástico e professor do Depto. de Artes Visuais da ECA - USP.