



Máximo esforço, mínimo resultado: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs

Maximum effort, minimal result: the occupation of time and space in Francis Alÿs' urban poetic

*Germana Konrath, Mestranda PROPUR – UFRGS,
germana.konrath@gmail.com*

*Paulo Edison Belo Reyes, Doutor PROPUR – UFRGS,
paulo.reyes@ufrgs.br*

RESUMO

O presente artigo trata do potencial de transformação que trabalhos desenvolvidos pelo artista belga-mexicano, Francis Alÿs, apresentam em relação à nossa forma de pensar e de ocupar a cidade, tanto de um ponto de vista espacial quanto temporal. O estudo aborda a vivência nas cidades atuais modulada por tempos acelerados ou determinados por padrões de produtividade e por espaços públicos programáticos. Partimos de quatro ações poéticas de Alÿs realizadas no México e em Cuba, entre 1994 e 2006, para discutir a “burocratização do amanhã” presente nos discursos e práticas neoliberais que tomam lugar na urbe contemporânea. O artigo fundamenta-se na noção de “direto à cidade” desenvolvida por Lefebvre, que é atualizada através de autores contemporâneos a Francis Alÿs: Deleuze e Guattari, Rancière e Canclini. Destes autores, interessam alguns conceitos que serão operacionalizados para a análise dos projetos artísticos, como: alisamento/estriamento, de Deleuze e Guattari; estética e política, de Rancière; e encapsulação/transgressão, de Canclini. Muitas das ações realizadas por Alÿs têm o espaço público como território de atuação, questionando seus limites físicos e conceituais. A intenção deste artigo é identificar possíveis plataformas de pensamento crítico que proponham novos modos de pensabilidade e de articulação de nossa vida urbana, fugindo à linearidade e ao pragmatismo dos discursos dominantes.

Palavras Chave: Francis Alÿs, espaço público, arte contemporânea, política.

ABSTRACT

This article approaches the transformation potential of works by Belgian-Mexican artist Francis Alÿs and its relations to our ways of thinking and occupying the city, both from a spatial and temporal point of view. The study addresses the experience in contemporary cities modulated by acceleration or determined by productivity standards and programmatic public spaces. It explores four poetic actions held by Alÿs in Mexico and Cuba between 1994 and 2006, in order to discuss the "bureaucratization of tomorrow" found in neoliberal discourses and practices that take place in the contemporary city. The article is based on the notion of "the right to the city" developed by Lefebvre, which is updated through other authors, all of them contemporary to Alÿs: Deleuze and Guattari, Rancière and Canclini. From these authors we are interested in some concepts that will be operationalized in the analysis of the artistic projects, such as: smoothing/striation (Deleuze and Guattari), Aesthetic and political (Rancière) and encapsulation/transgression (Canclini). Many of the actions carried out by Alÿs have the public space as a territory of performance, questioning its physical and conceptual limits. The article aims to identify platforms of critical thinking that propose new ways of thinkingness and articulations about urban life, avoiding the linearity and pragmatism of dominant discourses.

Keywords: Francis Alÿs, public space, contemporary art, politics.

FORÇA MOTRIZ

A pesquisa da qual este artigo é extraído, desenvolvida no âmbito de pós-graduação em planejamento urbano e regional, trata da criação de espaços de resistência em urbanismo através da arte contemporânea. O estudo justifica-se, de forma mais abrangente e sob o ponto de vista das ciências sociais aplicadas, no atual contexto histórico, classificado por muitos autores¹ como pós-utópico, marcado pelo capitalismo mundial integrado e por sentenças como a proferida por Margaret Thatcher “*There is no alternative*”². Buscando fazer frente a essa postura, temos vozes como a de David Harvey, ao pontuar que “não há uma única região do mundo onde as manifestações de raiva e descontentamento com o sistema capitalista não podem ser encontradas” (Harvey, 2004).

Em meio a essa discussão, torna-se essencial identificar, na contemporaneidade, movimentos e possibilidades de ruptura com o *status quo*, respondendo criticamente ao sistema hegemônico que parece repetir incessantemente que não há outro modo de vida possível além daquele que já está dado. Essa necessidade se agudiza frente às atuais circunstâncias políticas em nosso país e aos eficientes discursos de crise e de falência generalizados, estrategicamente disseminados em todas as esferas de nossas vidas.

Nossos sistemas altamente refinados e introjetados de controle e de vigilância, de parcelamento do tempo em atividades programáticas, de narrativas impregnadas pela ideologia do sucesso balizando nossas relações mais íntimas e subjetivas e de mecanismos de falsa participação (ou de figuração), são parte de uma estrutura dominante à qual parece não haver escapatória. O espaço público onde se projetam nossas ações cotidianas reflete esta negação do direito à cidade. A significativa porcentagem de abstenções, votos brancos e nulos nas urnas municipais de grandes capitais brasileiras no último mês de outubro (10/2016), evidencia este descolamento ou não identificação dos cidadãos com a política urbana, pelo menos do ponto de vista da democracia representativa.

A partir deste cenário, surgem questionamentos sobre plataformas alternativas e possibilidades de participação que resgatem o direito à apropriação da urbe por seus habitantes em seus aspectos fundamentais. Propomos a seguinte pergunta para nortear este artigo: quais são as possíveis contribuições de projetos artísticos, como os de Francis Alÿs aqui analisados, para repensarmos a maneira como articulamos hoje nossos discursos e práticas sobre o espaço público urbano? O objetivo é lançar mão de provocações presentes nos trabalhos de Alÿs que permitam ampliar nosso entendimento sobre o espaço público, seus limites conceituais e físicos.

A relevância da discussão proposta é evidenciada pela multiplicação de manifestações artísticas da contemporaneidade que abordam essa temática, como prescreveu Lefebvre, mas parece até hoje apartada ou secundária na agenda das cidades ou do planejamento urbano. Encontramos, ao longo da pesquisa, estudos similares a este, sendo relevantes suas contribuições para o meio acadêmico, como a desenvolvida em nível de graduação por Clara Laurentiis. No entanto, há diversos pontos ainda inexplorados, visto que proposições poéticas, como as aqui analisadas, têm

¹ Lucia Santaella, Haroldo de Campos, Flávio Carneiro, entre outros autores, usam o termo pós-utópico em contraposição a pós-moderno ou mesmo a utópico, indicando que vivemos um período de princípio-realidade e não mais princípio-esperança (referência à obra de Ernst Bloch).

² “*There is no alternative*” foi um slogan político usado pela primeira ministra britânica Margaret Thatcher, ao afirmar que não havia alternativa (ou nenhuma alternativa melhor) para o progresso da sociedade moderna além da abertura de mercados e do capitalismo globalizado.

a qualidade de não se esgotar e de seguir gerando novos valores, justamente por serem processuais, abertas. Seguir buscando, assim, produções atuais que interrompem os gestos maquínicos, a esteira dos clichês e o sentimento de apatia generalizada em relação à nossa cidade, justificam tanto este artigo como a investigação da qual ele deriva.

A pesquisa empírica, da qual esse artigo se alimenta, fundamenta-se na análise de diversos materiais e fontes: documentação de projetos de Alÿs em fotos e vídeos através de seu site oficial, em catálogos de exposições e de bienais; textos escritos por críticos e demais profissionais relacionados ao campo da arte; entrevistas com o artista disponibilizadas em sites, revistas e livros, e textos escritos por Alÿs acerca de seus trabalhos.

No estudo já realizado, as informações coletadas foram avaliadas dentro de uma abordagem qualitativa. A intenção foi fazer uma varredura de sua obra, procurando identificar padrões recorrentes, tendências, repetições e variações, que tornassem a análise consistente. Apesar do enfoque não ser numérico, a revisão de todos os projetos de Alÿs a que se têm acesso, através das fontes buscadas, permitiu um aprofundamento na discussão proposta.

A escolha por este artista, especificamente, deve-se ao profundo diálogo estabelecido entre as práticas de Alÿs com o contexto urbano. O espaço público para ele representa a possibilidade de criar, no local de encontros sociais da cidade, situações escultóricas, entendidas aqui como as esculturas sociais às quais o artista Joseph Beuys se referia³. Alÿs cria narrativas ou fábulas, como ele as chama, a partir dos elementos presentes no espaço público, evidenciando situações políticas e sociais, muitas vezes características de países “em crise” ou em eterna busca pelo desenvolvimento, como aqueles da América Latina, onde muitos de seus projetos se desenvolvem.

Sua postura crítica frente ao sistema político e socioeconômico é elaborada através de uma produção poética não banal ou literal, pelo contrário, o artista se vale de alegorias, mitos e símbolos que permitem diversas interpretações, jogos e aberturas, dando à sua produção um caráter permeável e processual. Supomos que estas características estabeleçam um profundo diálogo com as teorias caras à pesquisa, que buscam abrir outras possibilidades de pensamento, ocupando-se daquilo que ainda não tem forma pronta, que existe apenas como iminência. É uma atitude contrária à da maior parte dos projetos em arquitetura e urbanismo, marcados por processos teleológicos que geram resultados previsíveis.

Alÿs intervém no espaço público de forma efêmera e suas obras podem ser vistas e lidas de modo autônomo e pontual, porém o motivo de fundo que as une é contínuo, quase circular, conectando forma e conteúdo, essência e aparência. Como previu Lefebvre “deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar *práxis e poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte” (Lefebvre, 2001). Na mesma página, o autor segue ainda afirmando que “o futuro da arte não é artístico, mas urbano”. Essa é a premissa na qual se baseia o artigo que aqui se propõe, trazendo projetos artísticos como produtores de pensamentos, pensabilidades, ações e transformações sobre o espaço público urbano.

Acreditamos que Alÿs entabule uma conversa direta com Lefebvre em sua defesa à (re)apropriação das cidades pós-industriais por seus habitantes; avance em consonância com o

³ “A *Escultura social* pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista” (Durini, 1997). Beuys entendia a escultura de forma ampliada, a partir da percepção de que estamos constantemente criando formas para nos relacionarmos, visto que todo conteúdo, toda linguagem, tem sua forma de expressão, e que podemos moldá-la como a uma escultura.

entendimento de Rancière que vincula a base da política com estética; desenvolva ações diretamente relacionadas às acepções de agenciamento, alisamento e estriamento de Deleuze e Guattari e ainda tensione o binômio encapsulação/transgressão de Canclini, com sua produção poética de difícil classificação e apreensão pelo mercado da arte.

Este universo constrói a seguinte matriz teórica: 1. Derivando do direito à cidade de Lefebvre, pretende-se verificar como Alÿs cria situações que retomam um sentido de pertencimento à coisa urbana; 2. Partindo de Rancière, busca-se identificar a vinculação entre ações poéticas e ações políticas propostas pelo artista, baseados no entendimento do regime de pensamento das artes: os modos de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e os modos de pensabilidade de suas relações; 3. Desdobrando os conceitos de alisamento e estriamento de Deleuze e Guattari, propomos uma leitura da trajetória poética analisada frente ao efeito de inversão que esse binômio propõe e de sua essência disruptiva; 4. A partir de Canclini, visamos problematizar não apenas a apreensão pelo mercado de projetos de Alÿs, mas sua capacidade de transpor limites e romper fronteiras no campo da arte através do binômio encapsulação/transgressão.

Para fomentar essa discussão, foram selecionados quatro trabalhos do artista, de diferentes momentos de sua carreira: *Turista* (Cidade do México, 1994); *Paradoja de la praxis 1 - Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (Cidade do México, 1997); *Barrenderos* (Cidade do México, 2004) e *Puente* (Keywest, EUA e Havana, Cuba, 2006). O recorte corresponde a pautas que interessam a este artigo: índices de produtividade e parâmetros de sucesso, mecanismos de aceleração de processos, artifícios de circunscrição dos espaços públicos e de seu uso pela população, delimitações territoriais e conceituais que determinam nosso *modus operandi* urbano.

PONTO DE PARTIDA

O DIREITO À CIDADE DE LEFEBVRE

Henri Lefebvre, ao analisar o percurso histórico das cidades pós-industriais, passando pela sociedade dita de consumo, que ele reinterpreta como “sociedade burocrática de consumo dirigido” argumenta que “o ser humano tem necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo” (Lefebvre, 2001). Segue ainda declarando que muito além das necessidades específicas, atendidas minimamente pelos equipamentos urbanos funcionais, persiste e sobressai uma necessidade não prevista no planejamento, ausente nos projetos, uma necessidade fundamental de atividade criadora, lúdica, geradora de obras de arte e de bens simbólicos, de imaginário, e não apenas de bens materiais, objetivos e consumíveis.

Para Lefebvre o direito à cidade era, na verdade, um direito à liberdade, um direito à obra como atividade participante na urbe (e não falsamente democrática, onde todos são apenas figurantes) e um direito à apropriação que vai muito além do direito à propriedade. É relevante para este texto não apenas um entendimento sobre os elementos que constituem as necessidades do homem urbano e de seu direito à cidade (que incluem o direito à criação e à obra), mas também a ideia de Lefebvre, para quem a cidade não era um objeto fixo, estático. A cidade, defende o autor, é um objeto virtual em constante atualização e seus processos não podem estar restritos apenas ao planejamento urbano ou a índices e parâmetros quantitativos, objetivos.

Segundo ele, urbanistas, arquitetos, sociólogos, políticos, não são capazes de criar relações sociais; no máximo, podem facilitar ou dificultar sua formulação. Essas relações, quando são produzidas, se dão a partir da *práxis* cotidiana, promovidas por todos nós em nossos espaços-tempos de convívio, em nossa vida social, no espaço público. Nesse ponto, o autor aponta para uma possível função para os profissionais que normalmente são encarregados do planejamento das cidades. Indica que, individualmente ou em grupo, eles poderiam “limpar o caminho, propor, tentar, preparar formas e (...) inventariar a experiência obtida, tirar lições dos fracassos, ajudar o parto do possível através da maiêutica nutrida da ciência” (Lefebvre, 2001).

Lefebvre aqui nos coloca frente à frente com o conceito de fracasso, assim como Alÿs que, ao jogar, em sua produção, com o mito de Sísifo⁴, ironiza o projeto de Modernidade imposto aos países latino-americanos, que parecem estar sempre em busca de seu auge, sem nunca atingi-lo. Essa ironia parece-nos evidente em projetos como *Paradoja de la práxis I*, *Barrenderos* e *Puente*, como veremos a seguir. Que contribuição podemos esperar, do ponto de vista do urbanismo, de trabalhos artísticos cujo pano de fundo esteja atrelado à ideia de “fracasso” ou do “parto do possível” como prescreveu Lefebvre? Essa questão permeará a análise do objeto empírico.

A NOÇÃO DE ESTÉTICA E DE POLÍTICA EM RANCIÈRE

Contrariamente à posição de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) acerca da estetização como um processo muitas vezes superficial e feito *a posteriori*, como um verniz ou máscara que recobriria a realidade, Rancière defende que a estética é a base da política. O autor afirma ainda que a estética não é a teoria da arte e sim “um regime específico de identificação e pensamentos das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e os modos de reflexão de suas relações” (Rancière, 2009).

Rancière nos fala acerca dos atos estéticos como provocadores e indutores de novas experiências de subjetividade política, retomando a fusão entre arte e vida proposta por distintos filósofos e por artistas como Allan Kaprow, Joseph Beuys e alguns situacionistas, por exemplo, cuja contribuição para o trabalho de Francis Alÿs é notável. O autor traz a “arte como testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento” (Rancière, 2009). Nos fala ainda que o regime estético das artes é responsável por determinar possíveis (possíveis maneiras de fazer, modos de visibilidade e modos de pensabilidades) e seus modos de transformação.

O filósofo parte da premissa de que todo ato é político (lembrando que a raiz etimológica de política é *pólis*) e que antes de qualquer racionalidade existe uma sensibilidade. A estética, portanto, permearia todo processo político e a arte seria o campo mais afeito a esta exploração dos possíveis, da criação de contornos para aquilo que até então é inominável para o inteligível e para o racional, sendo uma antecipadora do que pode vir a ser e daquilo que a sensibilidade já intui.

Rancière defende ainda a existência de duas formas de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a segunda como um desenvolvimento baseado em dissensos. O autor coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma

⁴ Sísifo é um personagem mitológico grego condenado a empurrar uma pedra até o topo de uma montanha de forma cíclica e contínua. Toda vez que está prestes a atingir o cume, a rocha rola novamente para o sopé da montanha, num movimento repetido, movido por forças irresistíveis e invisíveis que tornam o trabalho e o esforço de Sísifo vão. Alÿs evoca a narrativa grega em obras como *Rehearsal* e *Politics of rehearsal, The last Clown*, entre outras, além daquelas mencionadas no artigo.

sensibilidade comum. Segundo ele “a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente” (Rancière, 2009). Aqui o filósofo abre a discussão sobre dissenso, indicando que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, mas sim de um passo anterior, em que os próprios dados da situação, os sujeitos envolvidos, as formas de inclusão ou exclusão, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo.

Neste sentido, ações quixotescas como as propostas por Alÿs seriam capazes de criar contornos e evidenciar dissensos ou mesmo de suspender acordos? De que forma? As ações que veremos podem ser consideradas não filtradas pela forma-fim e pelo pensamento inteligível ou seriam obras que apenas utilizam o vocabulário do processo e da iminência permanecendo, no entanto, limitados por um direcionamento do artista elaborado *a priori*?

O BINÔMIO ALISAMENTO/ESTRIAMENTO DE DELEUZE E GUATTARI

De Deleuze e Guattari interessam à pesquisa os conceitos de agenciamento, processos de territorialização e o binômio liso/estriado. A dupla de pensadores ressignifica esses últimos termos, colocados em tensão constante e complementaridade dinâmica. No intuito de não deturpar o sentido aplicado a ambos ou reduzir sua complexidade, copiamos aqui algumas palavras dos autores retiradas do livro *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*

“No espaço estriado, as linhas, os trajetos têm uma tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. É a subordinação do habitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda (nômade), o iglu, o barco. (...) O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afetos mais do que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. É um espaço intensivo mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. O que ocupa o espaço liso são intensidades, os ventos e ruídos, as forças e qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida (astronômica), e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele” (Deleuze e Guattari, 1997).

Os autores procuram caracterizar aquilo que identifica o liso e o estriado sem circunscrevê-los em limites prévios ou significados e exemplos estanques. É possível reconhecer processos libertários sendo estriados por forças hegemônicas, mas, sobretudo, é no contra-fluxo do discurso e das organizações estruturadas *a priori*, chamadas estriadas, que haveria a possibilidade de seu alisamento, através de operações que escapam ao controle e às regras estabelecidas. O alisamento e o estriamento só existem um em função do outro.

Ao buscar modelos que ilustrem essa teoria, Deleuze e Guattari recorrem à passagem do sentido físico-científico de trabalho para um sentido socioeconômico de trabalho. Segundo os autores, essa apropriação conceitual se deu no século XIX a partir da necessidade do Estado em estabelecer uma medida, uma moeda mecânica, transformada em financeira, relacionada ao esforço ou força física despendida pela sociedade nas atividades diárias que sustentavam a economia. Era necessário criar um modelo abstrato que permitisse atribuir valor ao esforço e desempenho de cada sujeito em suas rotinas, desempenhadas da forma mais uniforme e homogênea possível.

Neste ponto, os autores identificam como o modelo trabalho estriou o tempo livre das sociedades em industrialização, implementando regras e medidas para estruturar ações lisas até então. Essa percepção parece-nos compartilhada por Alÿs, que mina com suas ações delicadas e precisas, a máxima de que “tempo é dinheiro”. Alÿs inverte esse lema, propondo axiomas como o que dá título a este texto “máximo esforço, mínimo resultado”, seguido de outros títulos de obras suas como: “*algunas veces el hacer algo no lleva a nada*”. O artista suspende os acordos e os clichês estabelecidos, criando paradoxos. Que valores podemos depreender de ações poéticas absurdas, como as que veremos a seguir, onde o sentido de trabalho parece substituído pelo de desperdício? Que relações podemos estabelecer com outros modos de vida não pautados pelo modelo-trabalho e quais tensionamentos neste binômio alisamento/estriamento podem ser identificados na obra de Alÿs?

A OPOSIÇÃO ENTRE ENCAPSULAÇÃO E TRANSGRESSÃO EM CANCLINI

A tensão de forças entre encapsulação e transgressão proposta por Canclini designa uma posição paradoxal da arte que busca garantir a independência de seu campo através de práticas e vocabulários específicos, ao mesmo tempo em que passa a influenciar e a se alimentar de outras disciplinas. O autor ressalta a ruptura de barreiras que separavam o campo da arte de outros campos do conhecimento, indicando que, cada vez mais, verdade e simulacro confundem-se e tornam-se estratégias não apenas de obras de arte, mas são absorvidas pela publicidade, pela economia e política, onde a forma ganha cada vez mais relevância sobre a função. Segundo o antropólogo a arte tornou-se pós-autônoma.

Se o campo da arte tem o mérito de ter se aberto a novas linguagens e suportes, destacadamente a partir da década de 1960, por outro lado, tem sido também, cada vez mais, alvo da lógica de mercado. Este mercado busca apreender a produção artística dentro de seus parâmetros de consumo e assim encapsular um espaço potencialmente transgressor, aplicando suas estratégias de controle à arte, inclusive à arte conceitual.

A partir da década de 1960, com a ruptura da arte autônoma e autocentrada, seu extravasamento para além do próprio campo, sua difusão em termos de linguagens e suportes, seu transbordamento para fora dos espaços tradicionais (como museus e galerias), muitos artistas passaram também a refutar o objeto como produto mercadológico e fim último de seus projetos. O processo e, principalmente, o pensamento, passaram a ser os elementos estruturadores de trabalhos artísticos a partir da chamada arte conceitual (Freire, 2006).

Entende-se que as transformações que permitiram a ampliação dos suportes e, conseqüentemente, do horizonte de atuação das artes visuais, foram fundamentais para a atualização desse campo e para uma oxigenação salutar de ideias que, nas décadas subsequentes, afetaram e seguem afetando o espaço urbano. A cidade passou a ser protagonista da produção de vários artistas, não apenas servindo de local de apresentação de suas obras, mas como tema em si. É a realização do que previa Lefebvre, por um lado, mas que, ao longo dos últimos anos, vem passando por diversos processos de estetização e captura pelo sistema e pelo mercado da arte, como sinaliza Canclini.

A persistência de forças transgressoras nos sinaliza a existência, mesmo que em níveis menos evidentes ou declarados, de sistemas opressores e de estruturas às quais se contrapor, de discursos ou relatos institucionalizados, que ainda justificam esse binômio encapsulamento/transgressão. Segundo Canclini, o esforço feito por artistas desde o século XIX no sentido de

garantir a autonomia da arte garantiu um espírito “rebelde” ao campo. O autor postula que “entre a inserção social inevitável e o desejo de autonomia, está em jogo o lugar da transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido da iminência que faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercadoria rentável” (Canclini, 2012).

Aqui nos interessa localizar a produção poética de Alÿs, buscando compreender sua inserção no sistema das artes e, ao mesmo tempo, discutir seu potencial de transgredir ou atravessar fronteiras de seu campo. Mais do que isso, queremos, através das obras analisadas, explorar a contribuição de fatos estéticos como os produzidos por Alÿs capazes de expressar revelações em iminência que alteram nossa sensibilidade sobre o espaço e o tempo que ocupamos nas cidades em que vivemos.

CORPOS EM DESLOCAMENTO

Francis Alÿs nasceu em 1959 na Bélgica, estudou arquitetura e desenvolveu sua tese de doutorado no *Istituto di Architettura di Venezia* na primeira metade dos anos 80. Em 1986, escapando do serviço militar belga, optou por participar de um projeto de seu governo para ajudar o México após o terremoto que atingiu gravemente a capital do país, em 1985. Desde então, Alÿs mora na Cidade do México, onde desenvolve sua carreira artística, iniciada aproximadamente em 1989. Naquele ano, Alÿs, após ter dificuldades legais para voltar à sua terra natal e tendo terminado seu serviço no programa no qual tinha se inscrito, busca sua função e seu lugar na imensa e caótica Cidade do México.

Alguns de seus projetos têm como pano de fundo o sentimento de não pertencimento, a figura do estrangeiro, remetendo ao fato de Alÿs ser sempre o “outro” na metrópole latino-americana que escolheu para viver. Alÿs parte não apenas da sua necessidade de identificação, mas observa como os demais habitantes da cidade criam “personagens” para este fim, buscando diferenciar-se e, ao mesmo tempo, identificar-se na urbe. A ideia de deslocamento e de dissenso estão presentes, assim, na base de muitos de seus trabalhos, e estas questões tomam lugar, em geral, no espaço público. Sua produção é, em larga escala, baseada em territorializações e agenciamentos ou ainda outras táticas relacionadas ao ato de posicionar-se no espaço público urbano, de forma individual ou coletiva.

Alÿs não parece interessado em transformar seus projetos em obras de arte (entendidas aqui como produtos acabados) e declara que para ele os processos são o núcleo do trabalho. O mote do eterno ensaio, de projetos não teleológicos, estão por trás de toda sua poética. O artista reforça uma posição de não trabalhar por resultados, por fins dados ou pela conclusão de suas proposições. Seus trabalhos distanciam-se de obras de arte facilmente capturáveis pelo mercado.

Mesmo com uma produção reconhecida internacionalmente, com exposições solo sediadas na Tate de Londres e no MoMa de Nova Iorque, por exemplo, Alÿs parece repetir em sua trajetória a frase do personagem *Bartebly*⁵ “Prefiro não”. Prefiro não entrar no sistema que demanda resultado, prefiro não me adaptar, prefiro me ocupar de outra coisa. É uma postura ativa, de escolha, mesmo que seja uma escolha negativa: Alÿs não se conforma e não se resigna, cria

⁵ No conto do autor Herman Melvilles, *Bartebly, o escrivão*, de 1856, o personagem utiliza a expressão “prefiro não” como uma forma de posicionar-se ativamente (preferir) contra algo (não). É uma escolha pelo não ao invés de uma negação de ação. Ou seja, a postura do personagem é ativa e não passiva. Ele se coloca, declara sua preferência.

espaços de resistência e de atrito, no território e no tempo que ocupa através de seus trabalhos. Mais do que uma resposta negativa ou transgressora em relação ao sistema das artes, Alÿs está interessado em processos que desencadeiam outros processos, como mitos e fábulas, cujo conteúdo não é apreensível nem circunscrito a um único relato ou a uma narrativa conclusiva.

As inquietações de Alÿs o impulsionam em seus deslocamentos, que hoje se encontram inseridos no meio artístico, talvez, justamente por não encontrarem outro lugar ou campo onde se abrigar. Para Canclini, além da compreensão interna às obras, é fundamental encará-las como “experiências epistemológicas que renovam as formas de perguntar, traduzir e trabalhar com o incompreensível ou o surpreendente” (Canclini, 2012). O autor segue ainda indicando, de forma alinhada à Rancière, que a liberdade permitida ao artista é maior do que a um cientista social e que assim a arte consegue dizer, através de “metáforas condensações e incertezas de sentido o que não encontramos como formular em conceitos e leva a reconsiderar as articulações entre estes dois modos de abarcar o que nos escapa no presente” (Canclini, 2012). O próprio artista argumenta que “o principal motor por trás de muitos de meus projetos é uma profunda incapacidade de compreender” (Alÿs in Thornton, 2015).

AÇÕES POÉTICAS

TURISTA, 1994

Em um dia qualquer, no ano de 1994, mais um desses dias chamados “úteis”, um *gringo* instala-se na maior e mais antiga praça da Cidade do México, chamada *Zócalo*. Escora-se no gradil em frente à Catedral, disputando espaço entre os demais presentes, com uma placa indicativa à sua frente onde se lê: turista. Durante todo aquele dia, neste emblemático espaço público da capital mexicana – antiga sede do império Asteca – Francis Alÿs se posiciona, em meio a trabalhadores informais que oferecem seus serviços a céu aberto, todos sinalizados por placas diminutas e domésticas, quase como se portassem crachás. Entre encanadores, eletricitas, gesseiros e pintores, o artista joga com seu *status* de estrangeiro. Sublinha as diferenças presentes na situação que são, para ele, parte de uma vivência pessoal, iniciada por sua mudança de *habitat* e de ocupação, mas também parte de um processo coletivo e cotidiano de identificação na urbe.



Turista. Documentação fotográfica de uma ação. Cortesia de Francis Alÿs e David Zwirner. Fonte: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_francis_alys.html (2015).

“México (D.F.) é uma cidade que te obriga constantemente a responder à sua realidade, (...) a te reposicionar frente a essa entidade urbana desmesurada. Toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sítio neste caos urbano” (Alÿs, 2006). O artista discorre, assim, sobre os processos de identificação e pertencimento, de agenciamento e territorialização a partir de sua vivência no centro da capital mexicana, onde escolheu instalar seu estúdio. Segundo Lefebvre, a manutenção destes antigos núcleos urbanos deve-se a qualidades estéticas como a presença de monumentos e de sedes institucionais de poder, mas também por configuraram-se como espaços destinados originalmente a festas, desfiles, celebrações e passeios. Hoje tornando-se, por esses mesmos motivos, focos de interesse e produto de consumo para turistas e estrangeiros. O autor atesta que tais centros “sobrevivem graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar” (Lefebvre, 2001).

Sob o ponto de vista do direito à cidade, a credencial de turista portada por Alÿs opõe-se a dos trabalhadores ordinários ali presentes. Ironicamente, apesar de estarem ocupando a praça pública, aos trabalhadores o direito à cidade é cada vez mais restrito e condicionado. Espaços como o da histórica praça *el Zócalo* são, cada vez mais, destinados aos turistas, a quem o sistema capitalista concede o direito de permanência, desde que participem das redes de consumo. Processos de negação do direito à cidade, iniciados com as cidades pós-industriais e seus cinturões e subúrbios, são hoje acentuados com as políticas de gentrificação, impelindo massas populacionais à periferia não apenas no sentido geográfico, mas também do ponto de vista simbólico, em relação à participação na urbe.

Na perspectiva do regime estético das artes proposto por Rancière, ao se colocar como “um trabalhador – o turista” Alÿs produz um ruído na cotidianidade mexicana; manipula as formas de fazer, de dar visibilidade e de, conseqüentemente, produzir um pensamento político que já na sua base é estético. O artista não está preocupado em estetizar uma ação política, justamente ao contrário: ao articular corpos no nível do sensível, produz um ato totalmente político e dissensual por natureza. O autor da ação provoca uma leitura comparativa que evidencia o dissenso e o

reduccionismo da situação, onde uma pessoa é lida por sua função no sistema socioeconômico. Não apenas o artista destoa fenotipicamente dos que o cercam, mas sua função naquele local gera perturbação. O artista desconcerta os acordos, nos levando a refletir sobre os conceitos de função, ocupação e trabalho, bem como o uso do tempo e do espaço na cidade.

Acerca dessa concepção vale resgatar palavras de Deleuze e Guattari, para quem “o trabalho efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços lisos” (Deleuze e Guattari, 1997). Poderia-se dizer que Alÿs, com essa intervenção, está chamando a atenção para o estriamento do tempo livre, hoje já absorvido pelas estruturas de lazer e estratégias de entretenimento que não mais permitem espaços não preenchidos em nossas vidas. Cada hora de nosso dia e cada metro quadrado de nossa cidade precisam enquadrar-se dentro de alguma função, muitas das vezes tendo o trabalho como referência, mesmo que seja por oposição (espaços-tempos de ócio, férias ou turismo). A situação, mesmo antes da ação de Alÿs, poderia ser encarada como um alisamento do espaço público através das táticas que nele tomam lugar, à revelia do planejamento urbano e das políticas de higienização presentes e atuantes naquele momento na capital mexicana. O trabalho informal que diariamente se estabelece no local, através de agenciamentos e processos de territorialização, recebe uma segunda camada de intervenção. Alÿs percebe que, mesmo dentro de uma ação que burla a dominação formal e a gramática do planejamento urbano, existem normas tácitas e posturas já estabelecidas entre os corpos ali presentes, estriando novamente um espaço alisado, remetendo assim à complementaridade e simultaneidade entre esses dois movimentos.

Ao identificar-se como turista, o artista faz ainda outras operações, agindo como se tomasse um enunciado e o colocasse à prova pelo seu inverso, elevando-o a menos 1. Evidenciamos que sua crítica vai além da superfície visto que, ao invés de portar o crachá de artista, Alÿs aprofunda questionamentos, inscrevendo-se como turista. O próprio autor indica que sua ação se situa entre o trabalho e o ócio, entre a observação e a participação. Não se trata de tensionar o próprio campo e de refletir sobre a função do artista na sociedade; Alÿs questiona a noção de ocupação em si. Temos aqui um sinal da transgressão sobre a qual Canclini nos fala. Alÿs suspende o entendimento comum sobre ocupação, do tempo e do espaço, ao disponibilizar seu dia e fazer uso do espaço público ao sabor do acaso.

Ao invés de deixar seu tempo ser estriado por uma agenda de atividades, coloca-se à mercê de quem quiser contratar seus “serviços” de turista, gerando reações de incredulidade, surpresa, suspensão de certezas. O artista corporifica perguntas: qual é sua função naquele local? O que pode ser considerado uma ocupação? Qual é o papel do turista naquele contexto? Que elementos geram identidade na coisa pública?

O meio em que está inserido e a soma de sujeitos a ponto de a obra só fazer sentido dentro de uma coletividade e contexto urbano é outro fator presente neste e em outros projetos de Alÿs. Aspecto que nos remete tanto à transgressão ou ruptura da arte com seu campo (pós-autônoma, como defenderia Canclini), como à participação democrática e política potencializada por fatos estéticos. Nesse caso, o corpo do artista é um corpo político, que força sua entrada num sistema ao qual não pertence, criando uma narrativa absurda que acaba por abalar nossas convicções (tão frágeis quanto arraigadas) sobre os modos de produção e de consumo que envolvem os espaços públicos da cidade e as relações sociais nele tecidas.

PARADOJA DE LA PRÁXIS 1 – ALGUNAS VECES EL HACER ALGO NO LLEVA A NADA, 1997

Alÿs desloca, pelas ruas da Cidade do México, um grande bloco de gelo maciço, usando para isso toda a força de seu corpo. Avança sem rumo por nove, quase dez horas a fio, traçando caminhos cujo rastro é ainda mais efêmero que a ação. O cubo é grande demais e só pode ser empurrado. A passagem do tempo vai desfazendo sua massa e o sólido vai cedendo ao atrito e ao calor, se perdendo no movimento que perfaz. Torna-se pequeno a ponto de poder ser chutado. Derrete-se por completo. O percurso encerra-se no momento em que todo gelo se liquefaz, evapora. O movimento cessa. O trabalho acaba.



Paradoja de la práxis I. Documentação fotográfica de uma ação. Imagem cortesia do artista e de David Zwirner. Fonte: <http://blog.linemagazine.co.uk> (2016).

Em *Paradoja de la práxis 1*, trona-se ainda mais evidente um aspecto da poética de Alÿs: a provocação em relação ao modo como ocupamos nossa vida urbana e a percepção do artista frente à história latino-americana de eterna busca pelo progresso. Lefebvre defende que, já a partir da metade do século XIX, a burguesia “progressista” toma para si o papel de desenvolver a economia, através de um discurso de crescimento racional. Neste caminho, avança substituindo a opressão pela exploração e, segundo ele, “esta classe enquanto tal não mais cria; substitui a obra pelo produto” (Lefebvre, 2001). A ação de Alÿs vai na contramão desse sistema de valores que coloca o produto no mais alto patamar e olvida-se da obra. *Paradoja de la práxis 1* desfaz o produto. O que permanece é apenas a obra em seu entendimento mais amplo. O trabalho de Alÿs se contrapõe ao domínio progressista trazido por agentes externos. Alÿs foca no axioma “máximo esforço, mínimo resultado”, enunciado por ele ao comentar a alusão que a obra faz ao processo de modernização sempre incompleto e cíclico das cidades latino-americanas. Nelas, anacronismos e espaços de resistência parecem surgir na mesma medida em que padrões norte-americanos ou europeus são impostos à população local, visando o desenvolvimentismo rumo ao “primeiro mundo”. Como dizia Lefebvre, o ser humano tem a necessidade de acumular energias e a de desperdiçá-las, inclusive em atividades lúdicas. É o que realiza Alÿs, contrariando a lógica racionalista de produtividade a que estamos subjugados em nossas rotinas. O artista se apropria da cidade, passeando por suas avenidas, fazendo uso do espaço público conforme lhe convém,

através de suas narrativas e ficções, seus jogos, transformando o acúmulo (de gelo, de energia, de tempo) em puro “desperdício”.

O tempo dos habitantes da cidade aparece atrelado a indicadores de produtividade e remete ao jargão de que “tempo é dinheiro”, sendo parcelado em atividades funcionais, muitas vezes ligadas às necessidades de consumo criadas por um sistema que parece intangível ao cidadão comum. A eficiência da urbe, expressa pelo pensamento modernista, racionalista, é posta em suspensão, através da proposição do artista. O significado de desperdício ou de falência gera desacordos e, através de sua proposição no nível do sensível, Alÿs cria contornos que evidenciam esse dissenso. A atitude é política desde sua concepção, coadunando com o entrelaçamento entre estética e política postulado por Rancière. Alÿs inaugura aqui um tema que será desenvolvido ao longo de sua carreira, atrelando o mote de suas ações ao mito de Sísifo, a falência e ao eterno ensaio que nunca chega ao fim. O absurdo da ação nos remete ao entendimento de Rancière sobre o que é irrepresentável e que precede a racionalidade. Trata-se de uma sensibilidade posta em evidência através de um acontecimento estético, que provoca diferentes formas de pensar e de articular os pensamentos. Aqui não podemos partir de nossos parâmetros e acordos para analisar a obra. A ação suspende o inteligível, desestabiliza nossas certezas.

Para Deleuze e Guattari alisamentos são secretados e produzidos justamente onde o estriamento chega a seu ápice. Segundo eles “habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos (Deleuze e Guattari, 1997). Alÿs alisa, com seu movimento, parâmetros de sucesso, completude e eficiência; desacelera o ritmo ao criar um obstáculo contrário ao seu deslocamento. O artista não traz respostas prontas nem apresenta soluções ao projeto de modernização ou à forma como ocupamos nosso tempo ou nossos espaços na cidade. Aponta, contudo, para fissuras neste sistema, nos indica outros tempos possíveis, distende a ideia de presente através de sua ação continuada e não balizada por uma meta ou futuro previsível, e sim por um possível devir. Como escrevem os filósofos “talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir” (Deleuze e Guattari, 1997).

Canclini disserta que uma boa pergunta deve evitar, a todo custo, uma resposta. Alÿs, em suas entrevistas, alinha-se a essa visão. Mantém sempre presente o espírito questionador de suas obras, que provocam mais do que esclarecem. Problematiza, além disso, os próprios cânones artísticos, como a importância – praticamente um fetiche – garantida pelo sistema das artes ao objeto, especialmente ao cubo. Essa forma representa a quintessência da arte minimalista. Ao criar um cubo de gelo, que desmaterializa-se durante a ação, Alÿs ironiza a relevância do produto e do enquadramento de ações poéticas em classificações pré-determinadas, facilmente manejáveis pelo mundo da arte, com seu vocabulário próprio. O artista segue assim gerando transgressões, não se deixando encapsular, pelo menos não totalmente. Não se trata aqui de afirmar – o que seria no mínimo ingênuo – que Alÿs não participe e não se beneficie do sistema e do mercado da arte. Afinal, esta é sua profissão. No entanto, é importante identificarmos a capacidade de seus projetos em seguir criando tensões e iminências que forçam, sempre para mais além, as fronteiras da arte. Canclini afirma que “a arte é o lugar da iminência” e que “seu atrativo procede, em parte, do fato de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modifica-lo com insinuações (...) Deixa o que disse em suspense” (Canclini, 2012).

A partir do trabalho *Paradoja de la práxis 1*, Alÿs parece nos lançar perguntas: destinar grande parte de nosso tempo, espaço e energia, buscando alcançar um padrão importado de sucesso e progresso que nunca chega é menos absurdo do que realizar tarefas sem um propósito definido, como empurrar um bloco de gelo? A forma como ocupamos nosso tempo pode interferir na forma como o sentimos, como o pensamos ou como o articulamos com os acontecimentos e suas durações? Que transformações podem ocorrer quando invertemos a lógica da meta, ao subordinar o ponto de chegada ao trajeto?

BARRENDEROS, 2004

Todos os dias centenas de ambulantes e camelôs ocupam as ruas centrais da capital mexicana. Sua presença é massiva e suas práticas fazem parte de uma tradição de comércio de rua arraigada na cultura local. Todas as noites esses ambulantes e camelôs saem do centro, levando consigo seus carrinhos, barracas, tendas e produtos. Deixam, porém, resíduos, restos, cascas, lixo atrás de si, como um testemunho de sua existência. Entram em ação os garis que, nas madrugadas, transformam os resíduos em limpeza, em ausência. Mais um dia começa, a cena se repete: presença-resíduo-limpeza-ausência. O ciclo é interrompido quando, numa noite, um convite é lançado aos varredores encontrados no caminho, aleatoriamente. A proposta, feita por Alÿs, é que os garis se organizem em grupo e o grupo em uma linha, empurrando os restos com suas vassouras, formando um bloco de lixo, único, grande e denso, até o ponto de não mais conseguirem movê-lo.



Barrenderos. Documentação fotográfica de uma ação. Imagem cortesia do artista e David Zwirner. Fonte: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature/c01vhAVQa9eLY8nXEPHr/?lang=ja (2015).

Podemos pensar na proposta em relação ao direito à cidade a partir de uma leitura que aponta para os processos de expulsão do proletariado e de “biscates” da vida urbana e de seus centros de poder. Fica evidente, em *Barrenderos*, a falência das instituições governamentais em implementar seu projeto de “revitalização” do centro da capital mexicana – um eufemismo para o processo de gentrificação ali iniciado na década de 1980 e comum a várias cidades latino-americanas. A adoção do nome centro histórico, no lugar de centro, naquele período, denota este tipo de processo que, no início do século XX, atendia por nomes como plano de melhoramentos, saneamento ou

embelezamento urbano. De forma irônica, Alÿs nos mostra o avesso deste processo, através do acúmulo de lixo nas ruas do coração da cidade, atestando não apenas a presença dos que se pretendia excluir, mas de seus resíduos indesejáveis. A mobilização, que acaba por formar uma barricada, nos endereça, por exemplo, às revoluções do século XIX, quando, grosso modo, as camadas oprimidas reivindicavam seu direito à cidade e à participação política. As barricadas que tomaram as ruelas medievais da França naquela época são, ainda hoje, um símbolo de resistência e de disputa pelo poder daqueles que se sentem excluídos do sistema, escanteados na política e na vida pública. Coincidência ou não, o filme encerra com a passagem do carro da polícia pelos garis, após o fim da ação, nos lembrando da constante disputa pelo domínio do espaço público entre o poder constituído, com suas estratégias de controle e repressão e as táticas que burlam esse sistema, como as criadas pelos trabalhadores informais. Seja através do registro em fotos e vídeos – realizado por Alÿs neste e em outros trabalhos – como ferramenta de persistência e de memória dos ambulantes e camelôs no centro urbano; seja através da alusão às barricadas, o artista toca em pontos fundamentais relativos ao direito à cidade.

Alÿs contribui para apontar os dissensos presentes naquele cenário, ao criar uma ficção que se realiza no espaço público, expondo suas idiossincrasias e revelando sujeitos, usos e formas de expressão ocultas ou ainda não exploradas neste *locus* político. Aqui a ficcionalidade é, como afirma Rancière, “uma potência de significação inerente às coisas mudas” (Rancière, 2009). Gera com os garis e demais participantes da ação um modo de compartilhamento do sensível, em torno de um proposta que poderia ser consideradas quixotesca ou, no mínimo, despropositada, mas que revela-se, ao final, extremamente política em sua beleza deslocada.

A operação é inicialmente orquestrada por Alÿs, mas aberta o suficiente para que seja coordenada pelo próprio coletivo a partir de um certo ponto, a partir do qual perde-se a noção de sujeito ou hierarquia. É organizada numa partilha comum, no agenciamento dos corpos ali presentes, que vão se conformando ao longo do tempo. Ao final do vídeo, Alÿs comenta que a ação teve um desenrolar muito mais bonito do que ele tinha imaginado em seu projeto. Essa estrutura aberta, incompleta e imprevisível, alinha-se às ideias defendidas também por Deleuze e Guattari e fazem parte dos processos poéticos de Alÿs. Percebemos ainda outro ponto de encontro entre a ação e os dois teóricos quando, ao analisar as cidades, indicam que o espaço estriado não cessa de criar espaços lisos, ou que as redes de ordem da estratégia produzem permanentemente o oposto a seus objetivos: assim o lucro e a produtividade geram desperdício no sistema e miséria fora dele. Alÿs revela esta tensão através do conceito de desperdício e dos resíduos gerados pelo sistema. Poderia-se dizer, inclusive, que ao fazer uma proposição formal, criando uma espécie de escultura com o lixo, Alÿs estria um espaço dantes liso. Ao mesmo tempo, alisa a ação de trabalhadores ao propor uma atividade que escapa completamente à função para a qual foram contratados. Brinca, assim, com outros possíveis modelos de ocupação do tempo que fogem ao do trabalho, nos lembrando das sociedades indígenas da América Latina, muitas vezes chamadas erroneamente de sociedades da preguiça. Eram sociedades de ação livre, de espaço liso, que desprezavam a noção de excedente ou de acúmulo e que, por vezes, preferiam deixar-se morrer a realizar trabalhos forçados. Preferir deixar-se morrer, assim como Bartleby, o escrivão, é uma postura de alisamento extrema frente a um sistema opressor que impõe suas regras sem deixar espaço para atividades criadoras como a proposta por Alÿs.

O artista cria as condições necessárias para que a forma resulte de tensões internas ao processo em si e não de um desenho feito *a priori*, dissolvendo a noção de autoria tão cara ao campo da arte. O potencial transgressor do trabalho reside não somente neste aspecto, mas também, na enorme capacidade da ação em gerar diferentes chaves de leitura tanto dentro de seu campo

como fora dele. Podemos, por exemplo, identificar vínculos com a ideia de escultura social, de Beuys, visto que não artistas são incitados a dar forma ao objeto de seu trabalho, ao coreografarem uma dança expressiva, que culmina com a conformação de um corpo intransponível. Em Alÿs percebemos o ato político na base do fato estético. Para melhor entender a diferença, podemos contrapor esta ação a algumas obras do artista Vik Muniz realizadas a partir de resíduos, como na série *Lixo extraordinário*. À diferença de Muniz, que utiliza restos para compor imagens pré-concebidas, Alÿs não estetiza o lixo, não cria um produto pronto, não se deixa encapsular pelo sistema da arte nem pelo apelo do mercado. Grande parte de suas obras sequer podem ser consumidas, e mesmo seus registros estão, em geral, disponíveis *online* gratuitamente para *download*. Canclini identifica nesta postura o potencial transgressor, de iminência, que lhe interessa nos artistas que não se limitam a um ofício codificado ou à produção de mercadorias rentáveis.

PUENTE, 2006

Imagine uma negociação proposta a diferentes grupos de barqueiros, pescadores, turistas e velejadores para criarem, a partir do enfileiramento de seus barcos, casco a casco, uma linha o mais longa possível, mar adentro. Imagine recrutar diversos voluntários para essa ação em dois países separados por alguns quilômetros de oceano, no intuito de formarem, na união de suas linhas, uma ponte. Agora imagine que estes países são Cuba e Estados Unidos. Neste projeto Alÿs utiliza os canais de fluxo e de trânsito que estão à disposição da população de Havana e de Keywest, que são públicos de certa forma, para questionar as linhas arbitrárias e muitas vezes invisíveis, nem por isso, menos difíceis de cruzar, entre fronteiras. Alÿs trabalha com a noção de barreira, propondo quebras nesses limites impostos, possibilidades de escapar ao sistema ou, no mínimo, de evidenciar seu absurdo. Expande, com isso, o conceito de espaço público para além das ruas e praças urbanas, alcançando as praias públicas, as águas de domínio público, o mar.



Puente. Documentação fotográfica de uma ação Imagem cortesia do artista. Fonte: <http://lespaced.blogspot.com.br/2011/11/francis-aly-heidegger-fronteira.html> (2016).

Lefebvre nos fala de direito ao acesso, ao público, ao heterogêneo, à apropriação. Alÿs nos propõe maneiras de atualizar esse discurso, realizando-o através de ações poéticas. A ponte a ser construída coletivamente representa uma união tida por impossível, entre dois mundos de acentuadas diferenças culturais, políticas e, obviamente, econômicas. O autor afirma, ao falar de arte, que esta “restitui o sentido de obra; oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra” (Lefebvre, 2001). Alÿs incita a população local de cada margem a não se resignar, a lutar contra as barreiras invisíveis que separam os dois países, que limitam seu direito de acesso e de apropriação. Trata-se, inicialmente, de uma ficção, algo não palpável ou concreto, mas que toma forma na vida real, assim como as fronteiras. Através de uma proposta disruptiva, o artista nos defronta com a criação de possibilidades não filtradas pela razão. Segundo Lefebvre “não há dúvida nenhuma que o conhecimento da realidade urbana possa incidir sobre o possível (ou sobre as possibilidades) e não apenas sobre o acabado ou sobre o passado” (Lefebvre, 2001).

Alÿs corrobora assim na geração de outros possíveis que determinam modos de transformação, através do regime estético da arte, criando um posicionamento político. Toda proposta parte do dissenso. No vídeo registro da ação, percebemos, por exemplo, a assimetria entre a quantidade de voluntários participando do lado norte-americano (menos de uma dezena), do expressivo número de participantes cubanos. Não existem acordos e a negociação de onde parte o artista evidencia essa necessidade política em lidar com sujeitos plurais, não apenas em seus objetivos, mas em suas visões, identidades e papéis no projeto proposto. Rancière discorre que o conceito de vanguarda artística só faz sentido quando temos a “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (Rancière, 2009). Criar pontes é o que fazem nossos pensamentos, gerando novas associações e significados possíveis para conceitos existentes. O mesmo procedimento é incentivado por Alÿs, buscando novas formas de pensabilidade sobre uma situação já não mais questionada em seus fundamentos.

Ao propor ações processuais em que o percurso torna-se mais importante do que o ponto de partida ou o de chegada, Alÿs nos remete à diferença entre liso e estriado proposta por Deleuze e Guattari, quando afirmam que um e outro se diferenciam, antes de mais nada, pela relação inversa do ponto e da linha: no espaço estriado parte-se de dois pontos entre os quais desenha-se uma linha, enquanto no liso o que importa são os pontos que resultam do cruzamento das linhas, o entre. Alÿs propõe a criação de duas linhas, mas o que interessa é a possibilidade de uma intersecção entre elas, um cruzamento, uma ponte, um entre.

Canclini diria ainda que “a tarefa da arte não é dar um relato à sociedade para organizar sua diversidade, mas valorizar o iminente onde o dissenso é possível” (Canclini, 2012). O autor postula ainda que trabalhos poéticos não apenas suspendem a realidade, mas é como se estivessem posicionados num momento anterior, onde e quando o real ainda é possível, onde tudo está a ponto de ser. O antropólogo encontra eco na ação de Alÿs, mas também em suas palavras, quando afirma que “não se mudou nada, mas se introduziu por algumas horas a possibilidade de mudança” (Alÿs, 2007). É um pensamento transgressor e recorrente na trajetória de Alÿs, que defende que essas experiências têm muito mais valor por suas múltiplas tentativas do que por sua conclusão. A respeito de sua produção, Alÿs segue ainda, lançando as seguintes perguntas:

“É possível uma intervenção artística verdadeiramente trazer uma maneira imprevista de pensar ou é mais uma questão de criar uma sensação de ‘falta de sentido’ que mostra o absurdo da situação? Pode uma intervenção artística traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez, intervêm na paisagem

imaginária de um lugar? Pode um ato absurdo provocar uma transgressão que faça você abandonar os pressupostos padrão sobre uma situação, como as fontes de conflito? Podem estes tipos de atos artísticos trazer possibilidades de mudança? Como a arte pode permanecer politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou que aspira a tornar-se ativismo social? No momento, eu estou explorando o seguinte axioma: Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético” (Alÿs, 2007).

MOVIMENTOS CIRCULARES

Seria difícil e incoerente buscar, em um símbolo único, uma síntese do pensamento de Alÿs ou das ações apresentadas neste artigo; não é este nosso intuito. Mesmo assim, arriscamos trazer aqui a figura de movimentos circulares ou de ondas, amparados num depoimento do próprio artista ao sugerir que “se mover em círculos pode ser uma forma de avançar” (Alÿs, 2006). Se boa parte dos projetos aqui discutidos remetem ao conceito físico de trabalho, tendo guiado, inclusive, a separação do artigo em seus capítulos, este conceito não ajuda a traduzir os pensamentos formulados a partir das ações poéticas analisadas. Estamos mais próximos, assim, da sentença trazida pelo artista, quando argumenta que “não se pode traçar uma reta em um espaço curvo” (Alÿs, 2007).

Partimos então do entendimento de que este artigo não avança em linha reta, não tem uma progressão ou uma meta. Mas constrói um caminho, uma trajetória que de alguma forma, avança. Talvez a imagem de propagação em ondas, através de círculos concêntricos, seja válida para entendermos como uma obra artística pode gerar contribuições em outros campos. Assim, ao criar fábulas que se dissipam através da multiplicação das fontes de narração, ao tentar repetir ações poéticas que partem de uma ideia comum, Alÿs intensifica seu efeito e dilata seu raio de alcance. Cria ruídos que afetam o ambiente à sua volta, como ondas sonoras, de forma mais ou menos intensa. Busca explorar os efeitos de proximidade ou afastamento, inclusão ou exclusão dos centros, em seus aspectos físicos e simbólicos.

O entendimento de espaço de intervenção e o raio de atuação de suas ações parecem se ampliar, ao longo de sua trajetória. Inicialmente percebemos um artista muito próximo à sua formação de arquiteto e urbanista, trabalhando no centro da cidade do México, buscando compreender seus espaços públicos. Logo a dimensão de espaço público ganha as ruas, avança rumo à periferia (em trabalhos como *Cuando la fe mueve montañas*, de 2002, em Lima), transpondo os limites da cidade e chegando às margens e fronteiras. Alcança os espaços que seriam, a princípio, de domínio público, mas cuja ultrapassagem ou transposição pode demandar um esforço hercúleo, considerado absurdo. Assim como Lefebvre, Alÿs parece expandir o conceito de urbano para além dos limites da cidade, estendendo-o para todos os espaços onde existe condensação de processos sociais e relações de produção.

O artista transborda o sentido de espaço e ocupa a cidade também em sua dimensão temporal. Lefebvre já havia alertado para a circunscrição não salutar, realizada pelo urbanismo moderno, que especializou o tempo, subordinando-o a suas métricas. Através de desacelerações, mudanças de ritmo, interferências nas agendas e no cotidiano da cidade e de seus habitantes, Alÿs cria outros tempos no tempo. Alisa o estriamento de nossa vida em dias úteis e atividades programáticas. Recorre ao absurdo e aos movimentos da física para nos lembrar que existe sempre um momento, o ápice, quando um corpo já parou de subir, mas ainda não começou a descer, quando a velocidade é igual a zero e todo movimento está a ponto de ser invertido.

Outra expansão na trajetória de Alÿs é declarada pelo próprio artista ao afirmar que em seus trabalhos iniciais a mensagem era “às vezes fazer algo não leva a nada” e que, num segundo momento, passou a ser “às vezes fazer algo pode se transformar em outra coisa”. Assim, as alegorias ao mito de Sísifo, à ideia de falência ou à identificação com o conceito de estrangeiro, servem como uma postura questionada, porém ativa, engajadora. Alÿs nos impulsiona e nos move contra a inércia e a passividade, cria fábulas, constrói pontes, descompassa o tempo, vinculando poética e política, ética e estética.

As ações identificam-se com o que Certeau (1994) chama de microrresistências e, mesmo através de uma pequena amostragem de suas obras, como a apresentada neste artigo, podemos entrever sua potência desestabilizadora. Suas proposições encontram-se na contramão da sentença de Thatcher, arranham os discursos hegemônicos e escapam ao encapsulamento de práticas artísticas pelo mercado. Se contrapõem aos processos de estetização característicos de nossa época e também à leitura conformista de que somos todos consumidores dentro de um sistema capitalista (como profetizada pelos Situacionistas e reatualizada por Lipovetsky e Serroy, 2015). A hipótese que permanece é de que a potência na trajetória de Francis Alÿs está em seguir buscando novos possíveis, causando estranhamentos e instabilidades no espaço urbano, apontando para aquilo que está a ponto de se tornar, e dessa forma, *às vezes fazer algo poético se tornar político e às vezes fazer algo político se tornar poético...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÿS, Francis. Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Nova Iorque: David Zwirner, 2007.
- ALÿS, Francis. (Contemporary Artists). Londres: Phaidon, 2007.
- ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc. Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DURINI, Lucrezia de Domizio. The Felt Hat A Life Told. Milão: Charta, 1997.
- FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HARVEY, David. Espaços de Esperança. São Paulo: Loyola, 2004.
- LAURENTIIS, Clara Barzaghi de. Francis Alÿs Percursos e desvios. Trabalho Final de Graduação. São Paulo: FAU-USP, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RANCIÈRE, Jaques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

THORNTON, Sarah. O que é um artista. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Site oficial do artista: <http://www.francisalys.com>