

CIDADE, UTOPIA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Paulo Reyes

UFRGS – paulo.reyes@ufrgs.br

Germana Konrath

UFRGS – germana.konrath@gmail.com

Considerações iniciais – a arte e a cidade

Este artigo surge de um ambiente acadêmico em nível de pós-graduação que estuda a relação entre Arte e Cidade, considerando que a arte afirma-se como um campo de posicionamento crítico em relação às políticas urbanas e ao sistema capitalista hegemônico. As manifestações artísticas identificam-se pois, com o conceito de “tática” em contraponto à ideia de “estratégia”, pois permitem a ocorrência de apropriações espaciais espontâneas, fora de sistemas ou organizações programados *a priori*.

Essa questão será aprofundada pelo campo da arte no seu viés contemporâneo, mais especificamente, no sentido de *relação* que os objetos artísticos estabelecem quando postos em situação. O objeto inserido no espaço urbano é mais do que uma simples coisa em um contexto, ele é um agente, ou quase-agente, que induz à produção de um pensamento político-estético sobre a cidade.

O objetivo deste artigo é construir uma leitura da cidade que estabeleça um vínculo com a arte, através de um processo uno, amalgamado e necessário como produtor de novos sentidos ético-estéticos.

Essa perspectiva tem sido desenvolvida pelo campo das artes visuais, principalmente desde a década de 60, a partir do momento em que a arte rompe com os muros da galeria, e mais ainda, com a materialidade do objeto, passando a ocupar outros “suportes”. A própria noção de campo é problematizada quando as linguagens tradicionais se esgotam, passando a produzir pensamento menos como meio e mais como fim em si mesmo. Diferentemente da tradicional absorção da obra de arte como objeto escultórico de adorno das cidades, a arquitetura, como campo, tem sido tensionada a partir da inserção desses novos arranjos propostos pela arte contemporânea.

Neste artigo, utiliza-se a noção de utopia como o mote pelo qual a cidade e arte passam a ser pensadas como um conjunto único. O sentido de utopia não é aquele que produz lugares inabitáveis idealizados, mas aquele que produz uma leitura da realidade presente. Poderíamos dizer que estamos mais próximos do conceito foucaultiano de *heterotopia*.

A utopia como forma de pensar o presente

Em uma época classificada por muitos autores¹ como pós-utópica, marcada pelo capitalismo mundial integrado e por sentenças como a proferida por Margaret Thatcher “*There is no alternative*”², sobrevivem e ganham força iniciativas impregnadas de uma postura transformadora ou, no mínimo, indagadora, quanto ao modelo de vida urbano atual. Hoje muitas dessas iniciativas são de artistas que procuram escapar a uma espécie de atmosfera anestésica que parece pairar sobre nossa sociedade.

Em *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud nos apresenta diversos artistas cuja trajetória é focada nas relações entre indivíduos e comunidades tipicamente urbanos, promovendo momentos de suspensão e questionamento em relação à sociedade de consumo em que vivemos. É praticamente consenso que passamos de uma “sociedade do espetáculo”, enunciada de forma profética por Guy Debord em 1957, para uma “sociedade dos figurantes”³ ou, como diria Foucault, para o “reinado do homem infame”. É na contramão desse *status quo* que uma nova geração de autores busca, através de seus trabalhos, enfrentar as problemáticas atuais, incidindo sobre as relações sociais cada vez mais reificadas e enquadradas como produtos, criando projetos que ultrapassam o circuito tradicional das artes, extravasando seu domínio para além de museus e galerias.

Essa questão é posta neste artigo a fim de: entender como essas proposições artísticas podem ser uma nova abordagem que resgata, em seu espírito, os anseios presentes em distintos planos utópicos ao longo do tempo; elaborar, a título de contextualização, um apanhado acerca dos momentos históricos em que propostas emblemáticas foram criadas e suas principais características e, finalmente, traçar os caminhos que permitem que a arte seja hoje um campo profícuo e receptivo quanto às maneiras alternativas para a coexistência na urbe do novo milênio.

Algumas ponderações são imprescindíveis para criar a base deste panorama comparativo e para avaliar o alcance e o potencial de sensibilização que inserções ou ações artísticas do gênero relacional⁴ podem atingir. A primeira é relativa ao conceito de utopia, aqui baseado nas definições do filósofo Ernst Bloch. A segunda é no sentido de atentarmos

¹Lucia 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 neoliberal 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.

³“(…)sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa.” IBID. Pág. 36

⁴“Arte relacional: uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*.” IBID. Pág. 19

para os diferentes cenários - geográficos, históricos e culturais - em que modelos utópicos para novas sociedades foram propostos e para as consequentes afinidades entre tais modelos. A terceira ponderação diz respeito à forma como hoje recebemos e avaliamos os projetos que nos chegam, visto que tais percepções dependem de nosso senso estético e de nossa visão de mundo. Para tal, apresentamos contribuições dos autores Gilles Deleuze, Félix Guattari e, com maior peso, Nicolas Bourriaud.

Utopia, termo utilizado pela primeira vez por Thomas Morus em 1516, vem do grego *u-topos* ou “sem lugar” e, por ser um conceito abrangente, abarca diversas interpretações. Para um entendimento comum, resgatamos a definição feita por Bloch, que escreve “a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade” (2005, V. II, cap. 36).

Nos textos do autor, o utópico sustenta-se por visões de futuro não de pura abstração ou de algo inexecutável, mas sim como uma contraposição à cegueira do presente; seria uma espécie de “permissão” com que o futuro nos presenteia, construindo um espaço de observação da situação presente. Bloch posiciona ainda a utopia como um sentimento necessário e engajador, diferente de concepções usuais que a identificam com falta de pertinência ou de substrato em relação ao real e que tendem a cair na armadilha do conceito que, muitas vezes, ao desvincular-se da realidade circundante, descompromete-se também com seu desdobrar no tempo, conectando-se magicamente a um amanhã ideal, numa esperança vaga e comodista, alienando o sujeito que justamente se quer mobilizar.

O filósofo usa a ideia de utopia como matriz transformadora para ultrapassar o que nos é apresentado enquanto curso natural dos acontecimentos, como uma força opositora à resignação e à inércia. Portanto, estamos com os pés no presente. “O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa” (Bloch, 2005, V.1, p.243). Esse é o sentido de utopia para Bloch: usar o futuro como uma narrativa para tomar consciência do presente.

Em distintos momentos da nossa história o recurso da narrativa utópica foi empregado, muitas vezes com propósitos iniciais similares aos descritos por Bloch, mesmo com a ressalva de que, ao longo do desenvolvimento das ideias em sua transposição para formas ou construções concretas, tais modelos tenham se pervertido. Vale assim elencar (em ordem cronológica) alguns dos exemplos mais icônicos ligados à ideia de utopia: *A República*

de Platão e seu mito de Atlântida na Antiguidade Clássica; os relatos sobre o reino celeste⁵ presentes em toda Idade Média; *A Utopia*, *A Cidade do Sole ANova Atlântida* durante o Renascimento; nas Idades Moderna e Contemporânea projetos como a *Nova Harmonia*⁶, o *Falanstério*⁷ (e sua versão implementada, o *Familistério*⁸), as *Cidades-jardins de Amanhã*, a *Ville Radieuse*⁹ e até mesmo nossa capital, Brasília. Já a partir dos anos 1950, sobrepõem-se propostas vinculadas a grupos de artistas, dentre elas a *Nova Babilônia*¹⁰, o *Urbanismo Unitário*¹¹, *Walk-in*, *Plug-in* e *Instant City*¹² e, na virada para os anos 2000, *The Land*¹³ e *The WhatIf? Scenarios*¹⁴.

Tais exemplos demonstram a pluralidade de proposições e a persistência histórica de um gênero que escapa à classificação, variando de ficção literária, filosófica ou religiosa até planejamento urbano. Este último ainda subdividido entre concepções ideais ou aplicáveis, incluindo modelos de cidades construídas (de forma parcial como o *Familistério* ou total como Brasília) ou ainda apresentados como projetos de arte e nem por isso menos reais, como *The Land*, cujo resultado é uma ilha tailandesa, comprada pelo artista Rirkrit Tiravanija, onde não há o conceito de propriedade privada e o cultivo de alimentos que mantém a economia local se faz de forma aberta e coletiva, desde 1998 até hoje.

Para o artigo aqui apresentado, fizemos uma seleção entre projetos utópicos construídos dentro dos domínios da história da arte, no intuito de exemplificar como a produção artística contemporânea pode gerar novas posturas, olhares e intervenções no espaço urbano usando estratégias e linguagens que somente a partir da década de 50-60, com a arte conceitual, passaram a ser abarcadas pelo campo da arte. Entendemos que as transformações que permitiram a ampliação dos suportes e, conseqüentemente, do horizonte de atuação da

⁵ Ilustrado pela *Cidade de Deus* de Santo Agostinho ou nos relatos religiosos de todo período feudal.

⁶ Nova Harmonia ou *New Harmony* foi uma vila comprada em 1825 por Robert Owen (filósofo socialista utópico) que a transformou em uma comunidade cooperativista-comunista, localizada no Estado de Indiana (EUA), onde atualmente se encontra a cidade homônima.

⁷ Falanstério era a denominação das comunidades intencionais idealizadas pelo filósofo francês Charles Fourier, que consistiam em grandes construções comunais de organização harmônica e descentralizada.

⁸ O Familistério de Jean-Baptiste Godin foi uma tentativa de aplicação em Guise, no norte da França, dos falanstérios de Fourier. O familistério durou de 1859 a 1968.

⁹ *Ville Radieuse* ou *Cité Radieuse* (Cidade Radiante) foi um projeto não concretizado de Le Corbusier, em 1924, para remodelar o centro de Paris.

¹⁰ New Babylon foi a cidade utópica desenvolvida pelo artista e arquiteto Constant Nieuwenhuys entre 1959-74.

¹¹ Urbanismo Unitário foi, mais do que um modelo, uma crítica ao urbanismo da Carta de Atenas, uma proposta de união interdisciplinar entre arte e técnica para repensar a cidade, iniciada pela internacional Letrista e desenvolvida pela Internacional Situacionista entre 1953-60

¹² Criações ficcionais do grupo Archigram: *Walking City* (cidade móvel –1964) de Ron Herron, *Plug-in-City* (cidade "plugável" – 1964-66) de Peter Cook e *Instant City* (cidade instantânea –1969-70), de Cook, Crompton e Herron.

¹³ *The Land* é a tradução dada ao projeto de 1998 (ainda em andamento) de um grupo de artistas tailandeses, dentre eles Rirkrit Tiravanija, que ocupa uma ilha próxima à capital tailandesa Chiang Maionde o cultivo da terra se faz de forma aberta e sem o conceito de propriedade.

¹⁴ Proposta apresentada pelo artista Liam Gillick, em Londres (1996) a partir da criação de um modelo de futuro lido como "presente paralelo" e a conseqüente discussão sobre realidade como múltiplas possibilidades.

arte, 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. Cabe portanto creditar à arte contemporânea o mérito por resgatar e manter discussões sobre a produção da arquitetura e de ambientes construídos em nossas cidades e das relações neles desenvolvidas e alimentadas.

A utopia urbana através do campo da arte contemporânea

As utopias produzidas a partir do campo da arte contemporânea, em grande medida, apresentam-se como resposta a um padrão de cidades programáticas que, em linhas gerais, associava o homem e seu habitat à ideia de máquina. Não por acaso, novas configurações urbanas foram formuladas por pensadores e artistas, vinculados ao movimento de contracultura, que passaram a questionar os modelos vigentes em busca de novas sensibilidades e posturas políticas a partir da década de 1950. Desse período, podemos destacar os projetos dos grupos *Archigram*, *Archizoom*, *Superstudio* e *Antfarm*¹⁵, mas sem dúvida o aporte teórico do grupo Internacional Situacionista (IS) foi o mais relevante e influente tanto à época quanto nos dias de hoje, contribuindo para a eclosão das manifestações de maio de 68 em Paris e para a formação de uma nova ideologia de ruptura, revolucionária.

A Internacional Situacionista pretendia construir “situações” a fim de efetivar novas formas de apropriação do espaço urbano, elaborando uma crítica ao modelo urbanístico de cunho funcionalista proposto pela Carta de Atenas. Para Jacques, “o interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna” (2003, p. 11).

É possível dizer que mesmo as previsões mais fatalistas de líderes da IS tornaram-se fatos nas cidades do século XXI. Assim, vimos ao nosso redor o capitalismo tomar mais força a ponto de parecer inquestionável, principalmente após a queda do muro de Berlim, e os mecanismos de participação social tornarem-se cada vez mais mediados, mediados ou mesmo virtualizados. E, se por um lado, essa realidade poderia levar-nos a novas formas de combate às estruturas ainda mais agudas, o que parece ter ocorrido foi o contrário: um desnorteamento geral, provocado talvez pela complexidade dos sistemas políticos, econômicos e culturais do mundo globalizado.

¹⁵ Grupos de arquitetos dos anos 1960 com características em comum como defesa do não-funcionalismo urbano, uso de recursos gráficos alternativos e de tecnologia para gerar modelos espaciais e sociais alternativos (também chamados utópicos). *Archigram* foi formado em 1961, em Londres; *Archizoom* e *Superstudio* em Florença em 1966, e *AntFarm* em São Francisco, em 1968.

Temos hoje uma nova configuração em que todo nosso tempo, inclusive o dito tempo livre, é medido pelo trabalho, em que a ideia de produtividade já permeou todas nossas atividades, espaços urbanos e relações, e os conceitos de produto ou consumo ultrapassaram, há muito tempo, a esfera do comércio tradicional. É o que Deleuze e Guattari chamam de “sobretabalho”, ou seja, “é antes como se a alienação humana fosse substituída, no próprio sobretabalho, por uma *servidão maquínica* generalizada, de modo que se fornece uma mais-valia independentemente de qualquer trabalho” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 202). Para eles, constitui-se um “processo qualitativo complexo” que está para além dos limites do trabalho, operando sobre os mais diversos campos (urbanísticos, midiáticos, etc.) e em diferentes sentidos.

Uma contribuição a esse debate vem da crítica da arte contemporânea através do pensamento de Nicolas Bourriaud. Bourriaud procura analisar as cidades contemporâneas e as relações que a configuram e nela são operadas trazendo à luz diversas críticas à situação atual, em que a maior parte de nossos espaços construídos, individuais ou coletivos, parecem fadados a um enquadramento, uma classificação prévia, tornando qualquer ação dentro desses espaços um movimento previsível ou previsto, como se apenas desempenhássemos papéis existentes sobre os quais não temos nenhuma influência real ou direta.

Se todos esses autores (Deleuze, Guattari, Jacques, Bourriaud) parecem concordar quanto ao *status quo* atual, cada um à sua maneira indica caminhos e possibilidades que se abrem como brechas nessa matriz, forças de mudança que geram desvios, capazes de *alisar* o espaço-tempo¹⁶, de criar alternativas e errâncias, pontos fora do sistema binário usual. Deleuze e Guattari em seu livro *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia* criam a metáfora do *alisamento* e buscam esclarecer conceito ao descrever que “os lisos são os espaços das extensões dos desertos, das praias – espaços nômades por excelência; os espaços estriados são os espaços sedentários – espaços da cidade”. Apesar de ser possível conceituar cada um claramente, a construção de sentido só ocorre na operação feita um pelo outro. “Os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado, o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 180). Os autores seguem o texto, e desafiam quanto à possibilidade de gerarmos pequenos alisamentos no espaço através de pequenas ações que fujam ao sistema implementado. Podemos resgatar aqui a ideia já antes mencionada

¹⁶ Uma das definições que parece-me mais elucidativa dentro do livro de Deleuze e Guattari para diferenciar liso de estriado é feita por Pierre Boulez, como segue: “num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar e num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar.”

de tática em contraponto a de estratégia. A arte contemporânea e sua produção estariam, assim, vinculadas ao conceito de alisamento ou de tática.

Bourriaud identifica na arte relacional projetos que efetivamente trazem as relações entre cidadãos, seu habitat e suas cartilhas de comportamento para o primeiro plano. Não são necessariamente soluções práticas, intervenções urbanas como respostas a problemas de estrutura existentes, são, muito antes, provocações (alisamentos). De maneira localizada e muitas vezes sutil, porém com alto teor crítico, é no campo da arte que vemos assuntos delicados como as relações de poder e de convívio em cidades serem explorados, dilacerados, rerepresentados, expostos. Usa-se a linguagem artística como ferramenta para tornar encarnado e concreto, ou pelo menos discernível, todo fluxo de informações e capital que chega a nós filtrado pela comunicação e seus signos, sem nunca revelar sua origem ou fonte de emissão, impossibilitando qualquer iniciativa de oposição ao sistema. O sistema, afinal, tornou-se genérico, impalpável e onipresente. Os artistas contemporâneos, por sua vez, procuram traçar seus contornos e identificar seu raio de alcance.

O apelo utópico de tais projetos artísticos passa a ser à sensibilidade individual e deixa de ser uma propaganda que funciona em massa. As diferenças entre as utopias da antiguidade até a atualidade são reflexos de seus respectivos cenários e momentos históricos, sendo a transição de escala uma das mais relevantes. Os projetos apresentados dentro da linha modernista até os anos '50-60 eram baseados em quilômetros, condizentes com a construção de cidades ou bairros inteiros. A crítica direta a este modelo, feita pela Internacional Situacionista, *Antfarm*, *Archizoom*, *Archigram*, etc. não apenas trata de uma dimensão menos espacial e mais relacional das cidades, como também introduz intervenções na escala do edifício, da vizinhança. É natural que haja essa redução em termos geográficos, posto que os movimentos pós-modernistas receberam de herança o legado da geração anterior, com o espaço urbano amplamente preenchido.

Tal limitação territorial reforça uma necessária revisão do caráter totalizante das utopias, que se reflete não somente em projetos de arquitetura como também em manifestações artísticas dessa época. Alguns autores identificam esse período como pós-utópico, visto que, a grosso modo, as proposições são apresentadas em diálogo com a realidade circundante ao invés de rupturas. São projetos que partem da vida comezinha e não de uma imagem projetada num futuro ou espaço longínquo, como em movimentos culturais anteriores. Assim, a estrutura de base se altera, a escala muda da utopia à microutopia e as perguntas se tornam outras: saímos de uma ênfase no modelo espacial, em que a questão era o

que habitar para um olhar sobre *como habitar*.

Uma nova postura crítica é absorvida pelos artistas relacionais após o fracasso de projetos totalitários e como resultado temos obras alinhadas com o comprometimento ao qual Bloch se referia em sua acepção de utopia. Como bem asseveraria o artista Liam Gillick “ao invés de um reflexo das falhas dos modelos sociais, a arte poderia ser uma forma de refutar a acusação de utopia, que é apenas uma etapa ou estação no desenvolvimento de qualquer ideia progressista” (<http://www.liamgillick.info/home/texts/for-a-functional-utopia>).

Bourriaud segue nessa linha ao apontar para os novos caminhos da arte, que deixa de ser o campo das representações do mundo para tornar-se um campo de experimentações sociais, “um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”. Segundo o autor, as obras de arte relacionais “esboçam várias utopias de proximidade”(2009, p. 19).

O pensamento utópico revisitado nas práticas artísticas atuais

Acreditamos que grande parte dos novos olhares lançados sobre o espaço urbano estão hoje vinculados à arte contemporânea, especificamente à arte relacional, pela flexibilidade e fluidez que esse campo comporta, por seu caráter político (mesmo que seja uma política conectada à subjetividade) e pelo fato de não ser dogmática como movimentos artísticos de outrora, mas sim uma arte de negociações e intercâmbios.

Vale lembrar que o discurso de Bourriaud vem, não por coincidência, sucedido ou acompanhado por eventos na atualidade que resgatam essa temática no meio artístico. Exemplos disso são as duas bienais de maior tradição do mundo: Veneza e São Paulo, que trouxeram em suas linhas de frente nos últimos anos abordagens sobre o convívio urbano. Em sua 27ª edição, a Bienal de Artes Visuais de São Paulo apresentou o tema *Como viver junto?* enquanto a 50ª Bienal de Veneza, em 2003, tinha uma Estação Utopia (*Utopia Station*) apresentando obras cujo enfoque maior eram as relações sociais desenvolvidas em nossas cidades.

Muitos artistas cuja trajetória profissional teve início a partir de 1990 propõem trabalhos que resguardam semelhanças fundamentais com a arte conceitual dos anos 60-70 e com o espírito questionador dos situacionistas quanto à participação da sociedade em seu ambiente e em suas próprias vidas, porém com a vantagem de questões centrais à época, como o posicionamento e a vinculação com movimentos artísticos, terem sido superados. Essa nova geração de artistas ocupa-se das relações sociais e seu desenvolvimento na estrutura presente em nossas cidades, sem a preocupação relativa à linguagem a ser utilizada. Os limites de suporte cedem lugar ao conteúdo; o compromisso maior é o de pensar

alternativas dentro de nossa realidade, não apenas elaborando modelos espaciais possíveis, mas buscando possíveis maneiras de habitá-los melhor.

Somam-se projetos que podem ser agrupados sob o guarda-chuva das utopias de vizinhança: obras de deslocamento que questionam a fixidez de nossa sociedade e a falta de lugar para o nômade nas cidades; projetos com maior engajamento socioeconômico; proposições que convidam todos a sair do ritmo habitual imposto por nossas agendas cotidianas ou que propõe novas relações de trocas sociais e de escambos fugindo do sistema monetário; intervenções urbanas que discutem o uso do espaço público, de equipamentos e mobiliário urbano, de mobilidade e assim por diante. Vale aqui elencar obras e práticas artísticas que exemplifiquem cada uma das problemáticas citadas, explicitando que as formas e linguagens são múltiplas e multifacetadas e o suporte ou mídia perde relevância: são as relações criadas a partir dessas obras que interessam a seus autores e que podem servir de antídoto a um sentimento de frustração compartilhado por tantos pensadores atuais.

Francis Alÿs, artista nascido na Bélgica e atuante no México, se auto-define como um andarilho e sua trajetória profissional vem marcada pelo *caminhar* como prática artística. Sua poética envolve a problemática do nômade, do andar sem rumo, do desvio. Entre suas obras temos *Zapatos Magnéticos* (<http://www.francisalys.com/public/zapatos.html>), de 1994, em que o artista vagueia pelas ruas de Havana com sapatos imantados e coleta aleatoriamente objetos metálicos ao longo do percurso. A ação provoca questionamentos: quanto ao ato de caminhar livremente como um costume que se perdeu em cidades contemporâneas, mas que permanece vivo em Havana, onde o uso do automóvel, por razões político-econômicas, permaneceu sempre restrito; e em relação ao desperdício e à ideia de valor (monetário) em uma cidade sob o regime socialista, evidenciados pelo acúmulo de objetos metálicos diversos, principalmente moedas, atraídas pelos sapatos magnetizados.

Alÿs foi um dos artistas convidados para a mostra montada este ano na Fundação Iberê Camargo, *Liberdade em Movimento*, que tratava justamente do andarilho, do nômade, do caminhar. Dentre os trabalhos expostos, aquele que talvez melhor ilustre a linha de pensamento deste artigo, vinculando utopia, cidade e arte contemporânea é a obra da artista brasileira Clarissa Tossin, *Brasília a pé*, de 2009. Nesse trabalho, a artista apresenta uma série de desenhos e fotografias com os traçados espontâneos feitos a pé pela população ao longo dos últimos anos entre as quadras do eixo monumental de nossa capital, estabelecendo relações entre o ato de caminhar e a experiência social e política do espaço urbano. No catálogo da exposição podemos ler o texto do curador para quem “a série de fotografias

aéreas e desenhos em que Clarissa evidencia as trilhas espontâneas que se formam, em Brasília, em aberta contraposição e contravenção ao traço livre e poético, mas raramente prático, de quem desenhou a capital, sintetizam (...) a ideia central da exposição: o movimento é o caminho para a liberdade” (Visconti, 2014, p. 102). O curador reproduziu ainda trechos da autora americana Rebecca Solnit que reforçam o ato de andar como o início da cidadania, visto que é através dele que o cidadão conhece sua cidade e os outros e passa a habitá-la como um todo e não como uma pequena porção privatizada dela. É assim que o ato individual de caminhar sozinho passa a ser social e, portanto, político.

Seguindo entre obras apresentadas em Porto Alegre, temos o trabalho de Nicolas Floc’h para a 7ª Bienal do Mercosul, de 2009, *El gran trueque*, onde o artista propunha processos de troca. Junto a comunidades financeiramente carentes, Floc’h desenvolveu listas de desejos que transformou, com a ajuda dos habitantes, em objetos esculpidos em madeira, como latas de tinta e pincéis representando a necessidade de pintura das casas locais envolvidas ou mesmo de uma van para levar as crianças ao colégio. Os objetos em madeira, em escala real, foram oferecidos para venda durante a exposição e seu valor correspondia ao valor exato do objeto representado no mercado. Os objetos em madeira, inseridos dentro do sistema de arte, foram assim, comprados por museus e colecionadores e com o valor arrecadado o artista pôde dar à comunidade seus objetos de desejo reais: uma van, latas de tinta, etc. O projeto representa o alto valor simbólico, mas também concreto e prático, que obras como essas podem ter e sua capacidade de gerar novas relações em nossa sociedade. Seria uma microutopia nas palavras de Bourriaud.

Na obra da artista Jens Haaning, *Turkish Jokes*, piadas em turco são difundidas por alto-falante na praça de Copenhagen e apenas os imigrantes turcos, ao rir do que ouvem, se identificam como comunidade. Por mais efêmera e imaterial que a obra possa ser, ela provoca reações e problemáticas ligadas à exclusão, à ideia de pertencimento e empoderamento em cidades marcadas por dificuldades com movimentos migratórios reais e profundos, que se refletem na organização social, mas também espacial e física da urbe.

Ainda que não haja um objeto ou resultado tão evidente quanto na obra de Floc’h, trabalhos como este têm a potência de nos fazer parar e refletir ou, simplesmente, passar por experiências que nos tiram, mesmo que brevemente, de nosso cotidiano. São momentos de suspensão da rotina. Assim, a arte afirma-se como um campo de posicionamento crítico em relação às políticas urbanas e ao sistema capitalista hegemônico. Identifica-se pois, com o conceito de “tática” em contraponto à ideia de “estratégia”, ocorrendo de maneira “lisa”, espontânea, fora de sistemas ou organizações programados *a priori*.

Considerações finais

A intenção deste artigo era apresentar um arcabouço teórico que tencionasse o *status quo* da cidade formal pelos princípios e atos da arte. Nessa perspectiva, as obras de arte funcionam como pequenos distúrbios ou, para usar as definições de David Harvey, como *espaços de esperança*; sendo respostas justamente à afirmação do autor de que “a incapacidade de descobrir um *otimismo do intelecto* tornou-se hoje um dos mais sérios obstáculos à política progressista” (Harvey, 2010, p. 188). A produção artística, inclusive por sua definição que a afasta de um conceito utilitarista, pode servir como otimismo do intelecto, inspiração, forma de resistência, subversão ou de engajamento contra o sistema de consumo generalizado, a alienação, o cotidiano quase maquínico e programático e a espetacularização da vida medíocre, rompendo a barreira da apatia (ou anestesia) que parece ainda mais real em tempos de pura virtualidade.

Cabe a cada um de nós, porém, avaliar se essa nova visão utópica cujo alcance se dá em profundidade, na escala do um pra um, e não como ideologia de massa, pode surtir efeito e de que forma podemos intensificá-lo. Ou, resgatando as palavras de Calvino “procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”.

Este artigo é resultado de estudos no âmbito da pós-graduação que vinculam o conhecimento da filosofia da cultura como instrumento de leitura da cidade com os saberes sobre a arte como produção de pensamento. As pesquisas que suportam essa discussão tecem essa urdidura entre ambos os campos da filosofia da arte e do projeto urbanístico.

Referências bibliográficas

- Bourriaud, N. 2009. *Estética relacional*. São Paulo, Martins Fontes.
- Bacon, F. 2007. *Nova Atlântida*. Lisboa, Edições 70.
- Bloch, E. 2005. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Campanella, T. 2002. *A cidade do Sol*. São Paulo, Ícone.
- Deleuze, G.; Guatarri, F. Mil Platôs. 1997. *Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34.
- Harvey, D. 2004. *Espaços de Esperança*. São Paulo, Loyola.
- Howard, E. 2002. *As cidades-jardins de amanhã*. São Paulo, Annablume.
- Jacques, P. (org.) 2003. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

Morus, T. 2002. *A Utopia*. São Paulo, Ediouro.

Platão. 2000. *A República*. São Paulo, Martins Claret.