REVISTA DA FUNDARTE
Ano 13 – Número 25 – Janeiro/Junho 2013

Na minha cidade tem um rio

Mariana Silva da Silva
marianasilvamail@gmail.com
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS

Resumo: *Na minha cidade tem um rio* inicia-se em uma investigação a respeito das práticas urbanas, enfocando a apropriação crítica da paisagem, especialmente da invisibilidade do Rio Guaíba de Porto Alegre, RS, dentre outros rios e paisagens. Esta pesquisa aborda formas de arte que trabalham a cooperação e a ação urbana.

Palavras-chave: rio; cooperação; ações urbanas.

There is a river in my city

Abstract: *There is a river in my city* starts in an investigation of urban practices, focusing the critical appropriation of the landscape, especially the invisibility of the Rio Guaíba (Porto Alegre, RS) among other rivers and landscapes. This research covers art forms working with cooperation and urban action.

Keywords: river; cooperation; urban actions.

Cooperação e coletividade têm se mostrado como constantes inquietações para artistas contemporâneos, que passam a sair dos espaços dos ateliês, galerias e museus de arte, abarcando os espaços da vida, o espaço doméstico, o espaço da cidade. Esta pesquisa procura investigar formas artísticas que atuam na fronteira entre arte e vida, entre espaço institucional de arte e espaço coletivo cotidiano. Evidencia-se a produção da arte atual com recorrências anteriores, principalmente a partir da arte conceitual e das investigações artísticas ocorridas a partir da década de 60 do século XX. Neste enfoque, encontram-se a elaboração de múltiplos, livros de artista e ações urbanas.

Na minha cidade tem um rio inicia-se em uma investigação a respeito das práticas urbanas, enfocando a apropriação crítica da paisagem, especialmente da invisibilidade do Rio Guaíba de Porto Alegre, RS. Este trabalho consiste em camisetas azuis com a respectiva frase estampada em português na frente, e inglês no verso, enviadas para participantes ao redor do mundo. Estas diferentes pessoas

são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas.

A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada a um lago denominado Guaíba. Para seus moradores, um rio, para técnicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um grande lago. Esta dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se na parte Sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá.

Deste contexto, nasce este projeto, com a confecção das camisetas, escolhidas exatamente por sua visibilidade como veículo de mensagens e posturas identitárias muitas vezes assumidas por seus usuários, como é o caso das camisetas que ilustram ideologias, gostos e tomadas políticas.

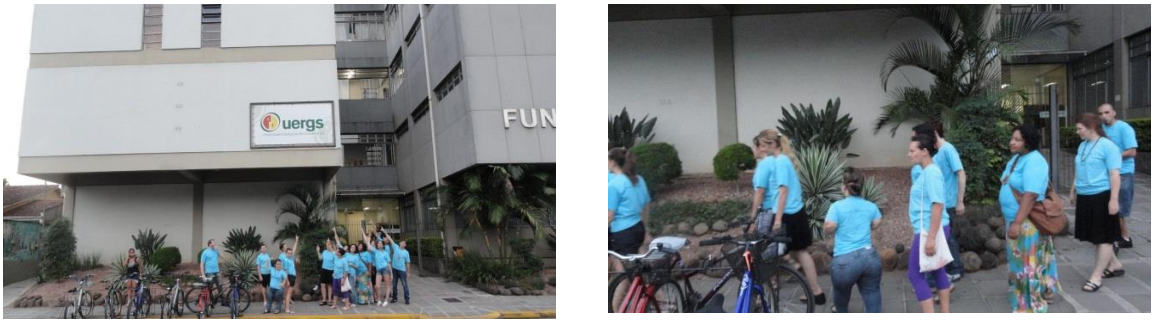
A partir da inclusão de diferentes pessoas, possibilidades inesperadas podem surgir e se agregar ao trabalho. Intenciono, desta forma, uma abertura na participação de outros, que podem vestir, usar, inventar com as camisetas suas próprias relações com suas cidades e paisagens urbanas.



Na minha cidade tem um rio / There is a river in my city – Heloísa, Porto Alegre, 2011.

A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um blog (naminhacidadetemumrio.blogspot.com) em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica.

Em 2011, alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Uergs (Montenegro, RS) participaram da ação promovida pela propositora deste projeto, recebendo cada participante uma camiseta azul.



Na minha cidade tem um rio / There is a river in my city, Montenegro, 2011. Fotografias da autora.

Os estudantes foram convidados a caminhar pela cidade de Montenegro, em um trajeto que se iniciava na sede da FUNDARTE / Uergs e terminava no Cais do Porto, na beira do rio. Nesta prática coletiva, alguns alunos relataram sua surpresa em deparar-se de maneira não usual com a paisagem cotidiana e seu consequente interesse de contribuírem uns com os outros, produzirem também eles próprios e disseminarem seu trabalho de arte em diferentes territórios que ultrapassem a sala de aula e a universidade.

Outros rios

A possibilidade de abarcar o mundo e o tempo presentes como constituintes do trabalho artístico, assim como a necessidade de neles ativar sentidos é uma constância nas artes visuais deste último século. Poder-se-ia citar tantos artistas, inseridos em diferentes contextos, que de alguma forma voltaram suas poéticas à relação arte e vida.

O exercício do espaço coletivo nas poéticas artísticas integra um contexto de profundas modificações ocorridas nos processos de diferentes artistas a partir do século XX. A arte contemporânea pode ser pensada através de práticas desenvolvidas, principalmente a partir dos anos 1960-70, com novos conceitos para o que seria uma obra de arte e uma consequente ruptura com a divisão de meios, ou

especificidades de meios, tais como escultura, pintura, etc. Neste sentido, procedimentos artísticos envolvendo uma prática combinatória dos fatores espaço e tempo são cada vez mais exploradas durante a segunda metade do século XX. A partir de então, multiplicam-se termos tentando dar conta de tamanha variedade de práticas, tornam-se usuais no vocabulário contemporâneo palavras como *instalação*, *site specificity*, *in situ*, *performance*, entre muitas outras.

O campo expandido ou ampliado seria pensado por Rosalind Krauss, em 1979, em *A escultura no campo ampliado*. A autora constata que obras totalmente diferentes, quanto à forma e ao conceito, ainda compreendiam uma definição de escultura, mas uma tal hibridização de meios extrapolava os contornos das categorias até então empregadas. (KRAUSS, 1993) O texto de Krauss marca de maneira contundente uma reflexão sobre o corrente uso de diferentes meios que se somam na prática de um mesmo artista. Mesmo que ainda denominadas de esculturas, as obras daquele período, contextualizado pela autora, passam a ser constituídas de fotografias, livros de artista, objetos os mais distintos.

As diferentes nomenclaturas que tentam cercar as práticas artísticas deste período demonstram os novos contextos habitados pelo gesto artístico. Como coloca Christophe Domino, em *À ciel ouvert: l'art contemporain à l'échelle du paysage*, tais gestos implicam:

> "O sonho de ampliação da arte em direção à vida, um tema recorrente que atravessa a modernidade artística encontra aqui um de seus triunfos: a obra de arte pode realmente compartilhar o espaço vivenciado, e ocupar todas as escalas, do microcosmo ao macrocosmo. Ela pode se perder no inframince, de acordo com a palavra de Duchamp, reduzir-se ao gesto, ao traço, ou se medir na dimensão da paisagem, mesmo tocar dimensões cósmicas." (DOMINO, 1999, p.11)

Muitas destas novas formas de arte assumem o caráter do que veio a ser denominado *múltiplo*, obras reproduzíveis em uma edição determinada pelo artista, que pode ser pequena ou mesmo ilimitada. Esta produção ganha força a partir dos anos 60 com a proposta de disseminar a arte a um número maior de pessoas, não necessariamente o público específico das galerias e museus de arte. O múltiplo contextualiza-se nos questionamentos sociais da segunda metade do século XX, pensando uma maior democratização do objeto de arte. Uma postura crítica está

presente na proposta do múltiplo já que o mesmo questiona a ideia de objeto de arte como algo único, valioso e colecionável.

A prática dos múltiplos teve como grande incentivador o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), figura emblemática da arte recente, grande transgressor de toda espécie de convenções artísticas. Em entrevista, expôs a possibilidade de contato que o objeto artístico múltiplo possibilitava em sua produção:

> "Para mim, cada edição tem o caráter de um núcleo de condensação em que muitas coisas podem se acumular. Você vê, todas essas pessoas que tiverem um objeto como esse continuarão se interessando em como o ponto de partida em que os veículos começaram estão se desenvolvendo. Estarão procurando saber o que a pessoa que produziu essas coisas está fazendo agora. É a forma em que eu mantenho o contato com as pessoas; assim como vocês vieram até mim, devido ao que eu fiz e podemos conversar, eu posso conversar com qualquer um que tenha um objeto desses. Existe uma verdadeira afinidade entre pessoas que possuem este tipo de coisas, de veículos." (BEUYS, KLUSSER, SCHELLMANN, 1997, p.9)

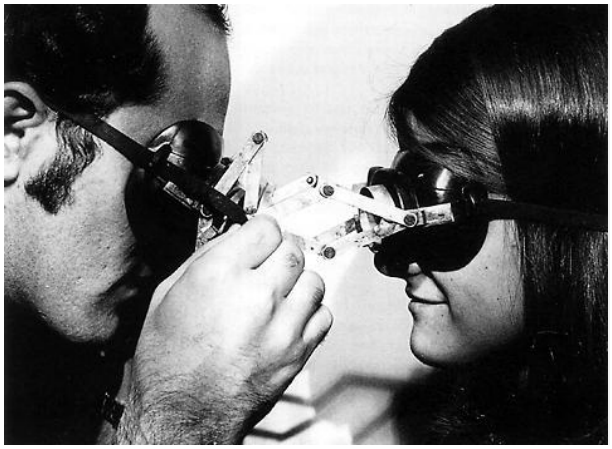
Desta forma, a elaboração de objetos artísticos que se assemelham a objetos cotidianos passará fazer parte da história da arte. Podem ser cartazes, cartões-postais (*mail art*), livros, camisetas. Como enfatiza Beuys, são veículos utilizados pelo artista que carregam ideias, mas que também potencializam a participação e a troca com o "espectador" do objeto artístico.

No mesmo período em que tais práticas desmantelam certezas na história da arte, no Brasil, artistas como Lygia Clark (1920-1988) promovem uma nova abordagem para a experiência artística: a ideia de *proposição*, de propor algo ao "espectador da obra", que passa a ser exatamente uma *proposição a um participante* ou ele próprio um propositor:

> Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos a sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado, nem o futuro, nem o presente, mas o agora.
> (http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)

Clark desenvolveu uma arte sensorial, uma arte da relação, explorando engajamentos entre corpo e obra de uma maneira indissociável. O trabalho só obtém sucesso se for dialogado, usado, experimentado. As proposições de Clark

são antecessoras de formas de arte que hoje chamamos de *relacionais*, ou seja, que exatamente propõem relações e compartilhamentos. O artista não é o único responsável pela obra, ele conta com o outro.



Lygia Clark, *Diálogos (óculos)*, 1968. Imagem: http://www.medienkunstnetz.de

O teórico e curador de arte francês, Nicolas Bourriaud, estuda, desde o final da década de 90, um tipo de produção artística, que denomina de *arte relacional*, na qual artistas não estariam unidos por temas ou iconografias, mas espécies de relações propostas para o visitante /participador da obra de arte.

> O que eles partilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos. (BOURRIAUD, 2009, p.60)

Paul Ardenne (2002), por sua vez, emprega o termo *arte contextual* para definir uma proposta artística que se difere daquelas tradicionais, uma proposta que investe no contexto, no mundo concreto, nas cidades. Este seria o caso, por exemplo, de *Green River* (1998-2001), de Olafur Eliasson (1967), em que o artista dinamarquês utilizou um pigmento natural que coloriu de verde a água de vários rios em várias cidades. O trabalho, bastante polêmico, foi conduzido anonimamente pelo artista como forma de desafiar o cotidiano destes locais.




Olafur Eliasson, *Green River,* 1998-2001.
Imagem: http://www.olafureliasson.net/works/green_river

Segundo Eliasson, a intervenção partiu de uma indagação sobre uma certa anestesia no olhar para a paisagem urbana:

> Temos essa imagem da nossa cidade, temos a imagem da água na cidade (...) a minha ideia é: nós vemos a água como um elemento dinâmico na cidade ou a vemos como um elemento ou imagem estática? Está presente ou é uma representação? (...) O invisível se torna visível – por um momento o rio se torna, vamos dizer, tridimensional, um espaço, no lugar bidimensional, estático, a experiência que tendemos a ter do centro da cidade. (ELIASSON, OBRIST, 2006, p.45)

Na minha cidade tem um rio aproxima-se desta concepção de tornar visível uma paisagem, de se apropriar de algo de nós apartado. Em outro sentido, convida e compartilha uma experiência artística com o outro, que é envolvido ativamente e, por que não, afetivamente na conclusão da obra. O uso das camisetas e o convite às caminhadas concebe uma "obra" na ação da partilha com o outro, germinando um trabalho que tem uma duração efêmera e transitória, mas duradoura na consciência de valores éticos e artísticos.

Na obra *Untitled (No t-shirt)*, 2012, de Rirkrit Tiravanija (1961), apresentada durante a mostra internacional *Triennale* de arte de Paris, o artista construiu uma oficina de serigrafia nas dependências do espaço cultural *Palais de Tokyo*. Neste local, os visitantes podiam escolher uma camiseta, vendida a preço de custo, impressa ali mesmo, cujas frases em sua maioria demonstravam ideias políticas ou mensagens bem humoradas que brincavam com "assuntos sérios", questões raciais, trabalho em época de globalização e diversidade sexual.



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (No t-shirt)*, 2012, *Triennale* de Paris, *Palais de Tokyo*. Um atelier de serigrafia de camisetas foi montado dentro do museu. Fotografias da autora.

Trabalhando com a noção de micro-comunidades, o artista estimula a energia artística que advém dos laços e relações que se formam entre os participantes em seus projetos. De um espectador passivo, o visitante passa a ser um jogador em um trabalho em desenvolvimento. Com base em questões como alteridade, nomadismo, e deslocamento de signos e contextos, o trabalho de Rirkrit Tiravanija nasce dos pontos de encontro e da troca.

Este campo de experimentação não estático que se desenvolve nos anos 90 conduz à esfera artística referências sociais, em que eventos, encontros, reuniões vão atingir o status de *forma artística relacional*, para usar um termo de Bourriaud.

Mais recentemente, autores, como Claire Bishop (2012), têm proposto um contraponto à abordagem de Bourriaud, questionando o modelo fictício de uma comunidade harmoniosa dentro de instituições artísticas, para ela algo artificial, propondo-se a analisar práticas que englobam um sujeito fragmentado e não ideal. Neste sentido, pretende-se dar continuidade a esta pesquisa analisando diferentes práticas cooperativas, participativas, *relacionais* ou *contextuais.*

Os diferentes modelos assumidos pela arte contemporânea são movediços e incertos, porém é nesta impermanência que nasce o trabalho rico da troca entre artista e mundo. Brevemente aqui se listou um contexto que deve ser ampliado através da investigação ainda em movimento.

Referências

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.

BEUYS, Joseph; KLUSSER, Bernd; SCHELLMANN, Jörg. "Questions to Joseph Beuys". IN: *Joseph Beuys: Multiples*. Cambridge, Mass., Minneapolis, and Munich/New York: Harvard University Art Museums, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1997, p. 9-28.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich; ELIASSON, Olafur. "Olafur Eliasson". IN: *Arte agora! : em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.