



Revista do Instituto de Estudos
Brasileiros

ISSN: 0020-3874

revistaieb@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Nielsen, Sabine

Níveis críticos da espacialidade notas sobre uma intervenção artística na cidade de São
Paulo

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, núm. 56, junio, 2013, pp. 259-271

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=405641278012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re^oalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Níveis críticos da espacialidade

notas sobre uma intervenção artística na cidade de São Paulo

Sabine Nielsen¹

Resumo

Atualmente, a arte contemporânea é incorporada como um fator significativo no desenvolvimento de áreas urbanas. A incorporação atual da arte no desenvolvimento de ambientes urbanos contemporâneos levanta uma série de novas questões para a investigação na história da arte e nos estudos sobre urbanidade, assim como para as práticas da arte. Em seu artigo, Sabine Nielsen destaca os aspectos de espaços da cidade que interessam ao artista contemporâneo Hector Zamora, e em continuação a isto, ela ilustra como a intervenção arquitetural deste artista em São Paulo, intitulada *Errante*, pode refletir, contestar e transformar as zonas urbanas circundantes. Através de uma análise deste projeto específico, mostra como a arte contemporânea existe em estreita interação com a cultura urbana, e como as mudanças na infraestrutura e os avanços socioculturais exigem a invenção de novas técnicas e estratégias temporárias se a arte contemporânea tiver uma relação relevante com o atual desenvolvimento da cidade.

Palavras-chave

Desenvolvimento urbano, intervenções arquitetônicas, níveis críticos, performatividade, conflitualidade espacial.

Recebido em 2 de fevereiro de 2013

Aprovado em 21 de fevereiro de 2013

NIELSEN, Sabine. Níveis críticos da espacialidade: notas sobre uma intervenção artística na cidade de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.56, p. 259-272, jun. 2013.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p259-272>

¹ Universidade de Copenhagen (KU, Copenhagen, Dinamarca).

Spatial criticality

notes on an artistic intervention in the city of São Paulo

Sabine Nielsen

Abstract

Today, contemporary art is incorporated as a significant factor in developing urban areas. The current incorporation of art in the development of contemporary urban environments raises a number of new issues for research in art history and urbanity studies, as well as art practices. In her article Sabine Nielsen highlights the aspects of city spaces that interests the contemporary artist Hector Zamora, and in continuation hereof she illustrates how his architectural intervention in Sao Paulo entitled *Errante* can be said to reflect, contest, and transform the surrounding urban zones. Through an analysis of this specific project Sabine Nielsen shows how contemporary art exists in close interaction with urban culture, and how changes in infrastructure and socio-cultural developments necessitate the invention of new techniques and temporary strategies if contemporary art is to have a relevant relationship to current city development.

Keywords

Urban development, architectural interventions, criticality, performativity, spatialconflictuality.



arte contemporânea está hoje incorporada como fator importante nas áreas urbanas em desenvolvimento. No cenário da arte internacional contemporânea, muitos artistas trabalham com projetos que lidam com o espaço – espaços locais, espaços específicos e espaços experimentados pessoalmente. O quadro de referência geográfico e social geralmente consiste em pequenas e grandes cidades, de modo que o domínio urbano da experiência exerce um papel central no mundo explorado pela arte. Um movimento cada vez mais forte também tem levado a arte ao espaço público, o que tem resultado no aumento da variedade de mídias que vão além da decoração clássica ou de monumentos tradicionais. A nova prática da arte contemporânea, frequentemente passageira e temporária, ampliou o campo estético e contribuiu para redefinir o papel da arte do espaço público. Assim, cada vez mais artistas contemporâneos têm rejeitado a oportunidade de deixar uma marca duradoura na cidade. Em vez disso, têm preferido experimentar práticas passageiras e temporárias, com a intenção de questionar a legitimidade e a relevância de posicionamentos permanentes.

Este artigo explora a noção de práticas artísticas temporárias e está dividido entre três partes principais. Começo, a seguir, por discutir a noção de engajamento crítico em relação à arte nos espaços públicos. Em segundo lugar, pretendo apresentar e analisar um caso exemplar – a saber, um projeto intervencionista temporário realizado pelo artista Héctor Zamora na cidade de São Paulo. Em terceiro lugar, discuto como o projeto em questão contesta, transforma e reflete sobre a área urbana circundante. Em outras palavras, quero chamar atenção para o fato de que práticas artísticas intervencionistas como a de Zamora podem

assumir um papel performativo em relação ao desenvolvimento contemporâneo de espaços urbanos.

O papel da arte contemporânea no desenvolvimento urbano é uma questão controversa que sempre estará rodeada por opiniões divergentes. Pessoalmente, penso que a arte realizada nos espaços urbanos pode servir a diferentes propósitos. Em meus trabalhos acadêmicos e curatoriais anteriores, fui influenciada principalmente pelo que Jane Rendell, teórica inglesa da arquitetura, chamou de “práticas espaciais críticas”². Ainda estou convencida de que a noção de práticas espaciais críticas pode servir como um termo analítico relevante e altamente funcional. Recentemente, no entanto, tenho estado menos convencida de que a ideia de que *crítica*, no sentido tradicional da palavra – com as suas conotações de radicalismo de vanguarda e oposição à ordem estabelecida –, é de importância primordial na realização de obras de arte em espaços urbanos que promovem o encontro entre a obra de arte e os habitantes de uma cidade de uma maneira estimulante.

Ao tratar do papel da arte contemporânea no desenvolvimento urbano, considero que ele é da maior importância para o questionamento de duas formas dominantes de pensar que têm informado grande parte da teoria da arte nos espaços públicos. Antes de tudo, estou convencida de que devemos tentar deixar de lado a tendência de falar sobre *o público* como uma unidade e sobre *o usuário* no singular quando se discute uma arte que se aventura pelos espaços múltiplos e heterogêneos dos ambientes urbanos de hoje. Em segundo lugar, considero importante questionar o tipo de crítica amplamente difundida que categoriza e avalia a arte nos espaços urbanos como *crítica* ou *afirmativa*, associando-a a uma potencialidade no primeiro caso e, no segundo, a limitações.

Esse tipo de dicotomização crítica pode ser localizada até mesmo nos textos de importantes autores que já escreveram sobre a arte pública, como Rosalyn Deutsche e Miwon Kwon. Kwon defende a implementação do que ela chama de “arte radical interruptiva” e considera tais práticas artísticas como socialmente e politicamente transformadoras. Por outro lado, ela rejeita a arte *assimilativa* que é considerada cúmplice das estruturas dominantes de poder e que, por essa razão, se supõe funcionar como uma ferramenta bastante eficiente para assegurar o consenso

2 RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co., 2006.

quanto à renovação e a reestruturação que constituem a forma histórica da urbanização característica do capitalismo tardio³.

A teórica da cultura Irit Rogoff introduziu uma distinção útil entre três tipos de engajamento crítico. O primeiro tipo é a *criticism*, definida como uma maneira de encontrar defeitos e exercer julgamento de acordo com um dado consenso de valores; o segundo tipo é a *critique*, compreendida como uma análise de pressupostos subjacentes; e o terceiro tipo é a *criticality*⁴. Segundo Rogoff, a *criticality* opera a partir de “bases instáveis de inserção real”, isto é, a partir de um desejo de desempenhar a cultura e de participar dela em uma relação diferente de uma análise crítica que se propõe a apontar defeitos e designar culpados⁵. Em outras palavras, a *criticality* é baseada em uma consciência da própria cumplicidade do crítico com o fenômeno analisado. Para Rogoff, consequentemente, o que há entre a *criticality* e a cumplicidade não é uma contradição, mas um entrelaçamento. Segundo essa maneira de pensar, estar inserido em estruturas e limitações de poder institucionais, sociais e econômicas não exclui por definição uma prática artística que interroga as condições sociais, históricas e institucionais de sua própria produção de modo crítico. Assim, o conceito de *criticality* parece muito mais funcional para a análise do caráter de obras de arte e projetos para espaços urbanos do que o conceito de *critique*, considerando as muitas restrições, formas de controle, acordos e alianças impostos aos artistas que trabalham com projetos de arte nos ambientes urbanos de hoje.

Um caso exemplar disso é um projeto de arte temporária com o qual me deparei em 2010, quando concluí um programa de residência no Brasil. “Desculpe-me, eu não deveria tomar seu tempo para falar sobre isso. Deveria estar conversando com você sobre a obra em vez disso.” Foram essas as palavras que me disse o artista mexicano Héctor Zamora – durante minha visita ao seu estúdio em São Paulo – enquanto recordava as reações e os efeitos produzidos pelo projeto que havia acabado de realizar, intitulado *Errante*, uma obra intervencionista – localizada na movimentada Avenida do Estado, em frente ao Mercado Municipal – que eu tinha tido oportunidade de visitar no dia anterior. A obra consistia na suspensão de uma série de árvores de grande porte sobre uma área de

3 KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge/ Massachusetts/ Londres: MIT Press, 2002, p.11 e 170; e DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge/ Massachusetts/ Londres/ MIT Press, 1996, p. 13, 18-19.

4 Qualidade ou estado daquilo que tem uma importância crucial. [N. T.]

5 ROGOFF, Irit. *Academy as Potentiality*. In: NOLLERT, Angelika (Org.). A.C.A.D.E.M.Y. Frankfurt am Main: Revolver, 2006, p. 13-20.

400 metros sobre o leito do rio Tamanduateí. As árvores estavam sustentadas por uma estrutura de ferro e cabos de aço, como que para criar um jardim suspenso e surreal que cobrisse a área circundante⁶.

A suspensão poderia ser devidamente usada como palavra-chave para descrever essa peça, apontando tanto para os seus princípios de construção física quanto para a sua capacidade de evocar no transeunte o retrato imaginário de uma outra cidade projetada, fantasmagórica, que parecia emergir e se tornar intimamente entrelaçada com a cidade real. Paradoxalmente, as conotações imaginárias pareciam ao mesmo tempo tanto poéticas quanto ameaçadoras. Por um lado, *Errante* poderia parecer ao transeunte um jardim poético que levava o verde e a beleza a uma região que de outra forma seria vista como pobre, barulhenta e extremamente poluída. Por outro lado, a artificialidade da construção, consistindo de uma estrutura de ferro e de cabos de aço, dava às árvores suspensas uma aparência quase apocalíptica e ameaçadora. Vista dessa perspectiva, *Errante* parecia apontar explicitamente para o sacrifício dos espaços verdes e dos espaços recreativos que parecem ter sido quase que totalmente eliminados de São Paulo: uma megalópole moderna, atualmente caracterizada por setores industriais em franca expansão e pelo aumento contínuo da frota de veículos no trânsito.

O rio Tamanduateí, onde o projeto intervencionista de Zamora foi realizado, propiciou a fundação de São Paulo. O rio foi retificado e canalizado na década de 1920, quando a área circundante foi construída. Porém, nos anos seguintes, ele desapareceu gradualmente da paisagem do horizonte dos habitantes da cidade, vindo a ficar obliterado por construções de infraestrutura como rodovias expressas, cercas, sistemas de esgoto e vias de acesso. A área circundante é comumente referida como Parque Dom Pedro II, que nesse contexto parece apontar enfaticamente para o fato de que o local costumava abrigar a área de um parque que foi quase que totalmente erradicada. A região costumava ser uma próspera área comercial de São Paulo, especializada na venda de cereais. Hoje, porém, ela se transformou em uma área pobre, caracterizada por conflitos sociais, altas taxas de criminalidade e pela presença agitada de milhares de moradores de rua.

6 Devemos notar aqui que a obra *Errante* de Zamora cria conexões associativas com uma série de outros projetos de arte intervencionistas apresentados em contextos brasileiros. Como exemplo disso, podemos mencionar os projetos intervencionistas realizados por Carlito Carvalhosa, que incluem obras *in situ* remanescentes que consistiam em troncos pendurados por cabos. Além disso, podemos citar o Arte/Cidade: um amplo projeto de exposições que apresentou uma série de obras de arte *in situ* em ambientes urbanos, tendo curadoria de Nelson Brissac na cidade de São Paulo de 1994-2002.

Além disso, a área se transformou em um espaço altamente contestado, já que a sua história recente ficou marcada pela violenta evacuação forçada e posterior demolição de dois prédios situados nas proximidades. Um desses prédios costumava ser habitado por sem-teto, o que, na opinião de algumas pessoas, resultou no desenvolvimento de um ambiente disfuncional, devastado pelo crime e, na opinião de outras pessoas, permitiu o estabelecimento de uma plataforma de sucesso na qual era possível experimentar formas alternativas de construção da comunidade. Situado nesse local específico, o projeto intervencionista de Zamora, portanto, estabeleceu uma relação contextualizada com uma parte marginalizada da cidade. A questão, porém, é até que ponto isso aconteceu neste caso exemplar, cujas implicações analíticas logo retomarei.

Em São Paulo, como em muitas outras cidades brasileiras, o desenvolvimento de zonas urbanas esteve historicamente intimamente ligado ao objetivo de controlar o ambiente natural. Assim, segundo o curador Guilherme Wisnik, a cidade cresceu com as costas viradas para o rio Tamanduateí, que passou a ser considerado um local de baixo prestígio e foi consequentemente transformado em áreas de prestação de serviço⁷. A tendência a ignorar e negligenciar a área foi reforçada quando a cidade passou por processo de modernização industrial na segunda metade do século XX. Como Wisnik aponta em seu texto de apresentação, o rio Tamanduateí foi sendo gradualmente encoberto durante este período e, como resultado direto disso, praticamente desapareceu por completo da vida cotidiana da cidade. Assim, o rio Tamanduateí, nesse sentido, aparece como um típico *terrain vague*. No entanto, o rio ainda representa um enorme reservatório urbano localizado no centro da cidade de São Paulo, densamente povoada e em franca expansão econômica. É esse potencial que aparentemente só agora está começando a ser percebido e apreciado, embora um tanto lentamente e com relutância, por alguns dos ricos e influentes responsáveis pela tomada de decisões na cidade. Assim, autoridades públicas e agentes imobiliários passaram recentemente a demonstrar um interesse renovado pela margem do rio, derrubando os altos edifícios considerados disfuncionais que antes eram habitados por sem-teto e dando lugar a elementos funcionais alternativos que possam de alguma forma contribuir para o processo de enobrecimento pretendido.

É nesse contexto urbano que *Errante* está situada e em relação ao qual pretende intervir. De acordo com Wisnik, a obra de arte estabelece uma conexão estreita e contextual com a área urbana circundante, o que

7 WISNIK, Guilherme. *Errante*. Texto de apresentação, 2010.

Ihe permite assumir uma postura crítica em relação às consequências sociais e ambientais do desenvolvimento urbano contínuo da região⁸. Conforme mencionado anteriormente neste artigo, no entanto, a questão que justificadamente deve ser colocada a esse respeito é *como* essa ligação contextual se estabelece e *que efeitos* se pode dizer que ela produz. Por definição, os projetos intervencionistas de arte são caracterizados pela sua capacidade de criar intervenções pontuais temporárias em suas imediações, que se relacionam com as áreas urbanas em questão de uma forma *in situ*. Além disso, a reflexão sobre a mobilidade, o dinamismo e a transitoriedade da urbanização capitalista tardia nas megacidades que hoje vivem uma rápida expansão é característica de muitas obras de arte intervencionistas contemporâneas. O fato de que os projetos intervencionistas temporários se tornaram tão populares na cena artística internacional pode provavelmente ser atribuído ao fato de que eles – com a sua vida breve e seu vínculo específico com uma localidade urbana – estão localizados diretamente dentro de condições urbanas de gênese da arte. As intervenções temporárias transitam pelo significado do espaço, seja ele topográfico, social, histórico ou político. Baseados em locais específicos e em significados vinculados a eles, os projetos intervencionistas temporários estabelecem assim uma relação contextualizada com a cidade, chamando atenção para os seus arredores e desafiando o espectador a explorar as complexidades, conflitos e potencialidades inerentes das localidades em questão.

É possível questionar, no entanto, se é isso que ocorre com *Errante*. Em outras palavras, é possível questionar se as árvores suspensas sobre o leito do Tamanduateí apontam efetivamente para as especificidades dos ambientes urbanos, de tal forma que sejam capazes de intervir em características topográficas específicas e na produção particular de significados da área. Seguindo essa maneira de pensar, pode-se argumentar que o gesto de suspender uma série de árvores a uma distância de 400 metros estabelece apenas uma vaga relação com a constituição específica do local, evitando assim que a obra de arte se envolva com aspectos topográficos, sociais, históricos e políticos da área de uma forma direta. Como consequência disso, poder-se-ia dizer que o projeto de arte transforma os problemas do desenvolvimento urbano contínuo em uma mera questão de decoração.

Por outro lado, pode-se também dizer que a força do projeto reside precisamente na sua capacidade de refletir sobre a grave falta de áreas verdes e espaços públicos funcionais na região, sem dissolver as fronteiras existentes entre a obra de arte e seu entorno urbano. Em outras

8 Idem, *Ibidem*.

palavras, Zamora não tenta criar uma correspondência direta entre os dois. Ele tampouco tenta agir como um solucionador de problemas pragmático, transformando seu gesto artístico em um trabalho social de aplicação direta ou um dispositivo prático para o desenvolvimento de soluções ambientais concretas. Zamora, em vez disso, consegue criar um modelo de desenvolvimento urbano sustentável consciente de sua forma e conceitualmente elaborado: um modelo que, por meio da aplicação de meios estéticos, ajuda a destacar o papel atual da área como um *terrain vague* desolado, degradado e altamente poluído.

Em suma, meu argumento é de que o que tem importância central não é o aspecto funcional do projeto de arte ou a sua capacidade de intervir diretamente na paisagem urbana circundante. Pelo contrário, o essencial é o convite performativo que ele faz aos moradores da cidade que transitam pelo lugar, para que experimentem e pensem em formas alternativas de desenvolvimento urbano. Em outras palavras, o que contribui para a geração de efeitos do projeto é a sua autonomia e a sua capacidade de produzir um campo formal parcialmente independente de reflexão estética. Dessa forma, pode-se dizer que a obra de arte intervencionista de Zamora atualiza as reflexões teóricas do filósofo francês Jacques Rancière. Em sua teoria a respeito do que ele chama de *política da estética*, Rancière sublinha a necessidade de uma negociação constante e contínua entre autonomia e heteronomia. De acordo com Rancière, o regime estético é ao mesmo tempo distinto e inextricavelmente ligado ao mundo social do regime político. Assim, ele afirma que “o princípio por trás da revolução formal de uma arte é ao mesmo tempo o princípio por trás da política de redistribuição da experiência compartilhada”⁹. Ao relacionar as reflexões teóricas de Rancière ao projeto artístico de Zamora, espero ter esclarecido como podemos ver *Errante* como uma obra intervencionista que aborda *in situ* a grave falta de áreas e espaços públicos funcionais da área, sem em nenhum momento suspender a persistente tensão que existe entre estética e engajamento político.

É importante observar, nesse contexto, que ao me referir especificamente ao projeto *Errante* optei não por analisá-lo e discuti-lo apenas por considerá-lo experimental ou esteticamente atraente em termos formais. Tampouco escolhi a obra por seu caráter crítico ou subversivo, embora devamos reconhecer que ela aborda implicitamente as consequências sociais e ambientais do desenvolvimento urbano na cidade de São Paulo. O projeto foi realizado dentro do quadro institucional do Itaú

9 RANCIÈRE, Jaques. *The Politics of Aesthetics*. Londres/Nova Iorque: Continuum, 2004, p. 17.

Cultural, um instituto ligado ao Banco Itaú que é gerido de maneira independente. Consequentemente, é preciso admitir que tanto os aspectos formais quanto os aspectos temáticos do projeto de arte foram oficialmente aprovados pelo Itaú Cultural como instituição. Apesar do fato de que o projeto *Errante* não se mostra uma prática espacial crítica – de acordo com o modo como Jane Rendell define o termo, já mencionado – que contesta estruturas de poder e sistemas de valores dominantes¹⁰, ele ainda assim se revelou um dos mais inspiradores e instigantes projetos de arte com os quais me deparei durante minha residência no Brasil.

Penso que uma das questões mais importantes quanto ao papel da arte nos ambientes urbanos de hoje é o modo como os moradores da cidade se relacionam com ela. Nesse sentido, estou convencida de que o ato de identificação e engajamento não pode ser subestimado. Uma pré-condição para que um encontro dinâmico e que produza efeitos possa ocorrer é a possibilidade da arte oferecer aos moradores da cidade que passam pela obra um sentimento de inclusão em sua esfera, um sentimento de que ela lhes diz respeito e de que eles são emocionalmente afetados em algum sentido que pode até mesmo ser não verbal e isento de qualquer reflexão teórica – como parece ser o caso em muitas situações.

O objetivo deste artigo é analisar como a arte contemporânea presente nos ambientes urbanos de hoje pode se dirigir ao público como complexo, múltiplo e heterogêneo. Especificamente falando, estou interessada em analisar como as obras de arte podem se dirigir aos moradores da cidade como *singularidades participativas*, como colocou Irit Rogoff recentemente na conferência *Emerging Publics* [Públicos emergentes], realizada na Universidade Goldsmiths, em Londres, em 2011. Além disso – seguindo essa linha de pensamento – estou interessada em examinar a forma como as obras de arte podem contribuir para a produção do que a teórica política Chantal Mouffe chamou de *espaços agonísticos*, ou seja, espaços públicos que são percebidos como plurais e nos quais o confronto agonístico ocorre constantemente em uma multiplicidade de superfícies discursivas. Consequentemente, meu foco não incide na arte comunitária destinada a grupos claramente selecionados e bastante homogêneos de pessoas. Minha proposta, pelo contrário, é chamar atenção para projetos de arte dirigidos a um amplo espectro de habitantes da cidade que passam cotidiana e regularmente por espaços públicos urbanos. Além disso, eu gostaria de sugerir que um dos principais desafios da arte intervencionista contemporânea é encontrar

10 RENDELL, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co., 2006, p. 4.

formas por meio das quais poderá articular o reconhecimento da diversidade econômica, social e cultural que caracteriza o público em geral que povoa os domínios urbanos das cidades contemporâneas.

Como o projeto *Errante* de Zamora se encaixa nessa agenda? Será que ele se dirige aos transeuntes como membros de um público homogêneo? Ou será que ele se dirige a eles como membros de um público diversificado no qual interesses diferentes – e muitas vezes conflitantes – existem e podem ser articulados? Aplicando uma perspectiva performativa e me baseando nas informações que obtive por meio de entrevistas, vídeos divulgados no YouTube e observações feitas no local sobre as reações ao projeto de arte, devo dizer que a segunda ideia descreve melhor o caso de *Errante*. Eu mesma, ao visitar o local, cruzei com várias pessoas que questionavam e refletiam explicitamente sobre a obra quando passavam. Entre os transeuntes havia mendigos e usuários de drogas, bem como lojistas e fregueses do Mercado Municipal. As reações iam desde exclamações espontâneas, como “mas o que é isso, afinal?”, até questionamentos mais elaborados sobre a origem e os possíveis significados das árvores suspensas sobre o rio.

O projeto de arte também resultou na articulação de interesses de motivação política em um nível institucional. Desde o início, a ideia era doar as árvores utilizadas na intervenção para a área circundante ao final do período de exposição. No entanto, quando *Errante* estava sendo realizada, o Itaú Cultural ficou interessado em transformar a obra em um projeto ambiental explícito, fazendo com que a doação das árvores se tornasse parte integrante do próprio projeto de arte. O Itaú Cultural, posteriormente, iniciou negociações diretas com a Secretaria do Verde e Meio Ambiente, uma estratégia provavelmente aplicada a fim de aumentar a probabilidade da instituição desfrutar de uma visibilidade positiva e abrangente em termos de cobertura midiática. O artista recusou a mudança de planos proposta porque não queria correr o risco de reduzir as possíveis leituras de sua obra a um mero posicionamento ambiental. Em vez disso, ele queria deixar a obra aberta a múltiplas leituras. Zamora, assim, apoiou a ideia inicial do plantio das árvores na área, contanto que a iniciativa fosse realizada após o período de exposição, de modo que os dois projetos não fossem confundidos. Em suma, o projeto funcionou efetivamente como um espaço de negociação entre as diferentes agendas políticas, artísticas e ambientais.

Por fim, o projeto *Errante* também impulsionou uma reação mais ativa e artisticamente motivada entre um grupo de jovens poetas. Ao se deparar com o projeto em seu bairro, esses poetas se inspiraram a improvisar uma série de poemas relacionados à obra de arte, que eles

apresentaram no local, filmaram e disponibilizaram no YouTube¹¹. Desse modo, pode-se dizer que a obra de arte funcionou como um catalisador para outros processos criativos.

O fato de que considero o projeto *Errante* particularmente interessante tem a ver com a sua capacidade de fazer com que pessoas de diferentes origens e condições radicalmente diversas se envolvam com um projeto como esse e sintam que a obra diz respeito a elas – de fazer com que elas encontrem inspiração e se emocionem com a obra. Conforme mencionado nos parágrafos anteriores, as reações à obra, portanto, vão desde comentários espontâneos até iniciativas políticas estrategicamente motivadas, bem como performances poéticas conscientemente refletidas e artisticamente articuladas.

A atual incorporação da arte no desenvolvimento de ambientes urbanos contemporâneos levanta uma série de novas questões de pesquisa na história da arte e nos estudos da urbanidade, bem como nas práticas artísticas. Neste artigo, tentei destacar os aspectos dos espaços urbanos que interessam a um artista contemporâneo como Zamora, e ilustrar de que modo é possível afirmar que o seu projeto *Errante* reflete, contesta e transforma as zonas urbanas circundantes. Espero ter conseguido mostrar que a arte contemporânea existe em estreita interação com a cultura urbana, e que as mudanças na infraestrutura e os desenvolvimentos socioculturais exigem a invenção de novas técnicas e estratégias temporárias se a arte contemporânea quiser ter um relacionamento relevante com o desenvolvimento atual das cidades.

Ao apresentar um projeto específico, tentei ilustrar esse argumento, buscando ao mesmo tempo sublinhar o potencial criativo da integração de práticas artísticas intervencionistas no desenvolvimento contemporâneo dos espaços urbanos. No entanto, também procurei defender uma maior conscientização a respeito da área conflituosa na qual a arte opera. Para os estudiosos, artistas profissionais, arquitetos e urbanistas, bem como para os habitantes das cidades de hoje, ainda é importante considerar quais locais são escolhidos para a realização de projetos específicos, e quais efeitos e afetos são produzidos como resultado disso. Assim, é fundamental discutir não só a escolha de técnicas e estratégias artísticas, mas também debater o conceito de espaço público, que não é uma entidade homogênea, mas um campo heterogêneo de interesses diferentes, muitas vezes conflitantes, em negociação constante, dependendo de quem ocupa o espaço urbano e de que maneira ele é ocupado.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y47GKxyXNQk>. Acesso em: fev. 2013.

Como caso exemplar, o projeto *Errante* de Zamora assume o desafio de trabalhar com a cidade como um espaço agonístico, e de lidar com o público em geral como heterogêneo e diversificado. Assim, como espero ter esclarecido em minha análise de seu trabalho, ele procura se dirigir ao seu público não como meros espectadores ou indivíduos passivos, mas sim como um público múltiplo, que se engaja ativamente. Tal tentativa de criar uma esfera pública nos ambientes urbanos atuais, nos quais é possível conceber uma identificação coletiva que não se baseia no consenso racional e na semelhança, mas sim na aceitação da diferença, é uma resposta pertinente à questão de como a arte deve envolver os usuários dos espaços públicos urbanos hoje. Foi por essa razão que não achei necessário que Zamora se desculpasse por ter tomado meu tempo me contando a história da obra e dos efeitos variados que ela teve sobre os diferentes membros da comunidade da cidade. Muito pelo contrário; achei extremamente relevante focar nesses aspectos para compreender a potencialidade inerente à obra e – como consequência direta disso – incentivei Zamora a me falar ainda mais detalhadamente a respeito em seu estúdio, naquela tarde ensolarada do ano passado.

Sobre a autora

Sabine Nielsen

Doutoranda no Departamento de Artes e Estudos Culturais da Faculdade de Humanidades da Universidade de Copenhagen (KU, Copenhagen, Dinamarca).

E-mail: skn@hum.ku.dk

