

Paul Ramírez Jonas

Mi Casa, Su Casa

Charlas > Lectures

Agosto > August/ 23/ 6:00 pm/ Centro Cultural de la Raza, 2125 Park Blvd. San Diego • 24/ 12:00 pm/ Fundación Esperanza México, Poblado de La Gloria, Del. San Antonio de los Buenos, Tijuana

Septiembre > September/ 23/ 4:00 pm/ Centro de Protección a la Niñez, DIF – Municipal, Callejón Quintana Roo # 730 entre 7 y 8, Tijuana • 27/ 11:00 am/ Penitenciaría de La Mesa, Av. De los Charros y Calle "C" # 140 La Mesa, Tijuana • 28/ 7:00 pm/ Instituto de Cultura de Baja California, Av. Centenario #1015, Zona Río, Tijuana • 29/ 4:00 pm/ The School of Art, Design and Art History, San Diego State University, San Diego

Octubre > October/ 18/ 7:30 pm/ Athenaeum Music & Arts Library, 1008 Wall Street, La Jolla • 19/ 6:00 pm/ Tijuana River National Estuarine Research Reserve, 301 Caspian Way, Imperial Beach • 20/ 7:00 pm/ Woodbury School of Architecture, Woodbury University, 1060 8th Avenue, Suite 200, San Diego • 21/ 8:00 pm/ El Lugar del Nopal, Callejón 5 de mayo #1328, Zona Centro, Tijuana

“Curatorship is about power”: arte e autoria negociada no inSite_05

“Curatorship is about power”: art and negotiated authorship at inSite_05

Luiz Sérgio de Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, L. S. da C. de. “Curatorship is about power”: arte e autoria negociada no inSite_05. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 222–237, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664203. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664203>.

Imagem: Paul Ramirez Jonas, *Mi casa, su casa*, 2005. Flyer do projeto desenvolvido para o inSite_05. Fonte: <https://insiteart.org/material/jonas-paul-ramirez-in-site-05-flyer>.

“Curatorship is about power”: arte e autoria negociada no inSite_05

“Curatorship is about power”: art and negotiated authorship at inSite_05

Luiz Sérgio de Oliveira*

Resumo

Entre 1992 e 2005, foram realizadas cinco edições da mostra internacional inSITE entre as cidades de San Diego (Estados Unidos) e Tijuana (México). Seguindo o modelo das bienais internacionais e tendo o compromisso de promover o espalhamento da arte pelos espaços públicos das duas cidades e adjacências, as edições do inSITE, embora não muito conhecidas no Brasil, se configuram como um relevante objeto de estudo para o aprofundamento das investigações e das reflexões em torno da arte pública nos últimos trinta anos e, por extensão, da produção de arte no contemporâneo. Neste artigo, dedicamo-nos a investigar em especial as relações entre artistas e curadoria na edição de 2005 do inSITE.

Palavras-chave

Arte. Curadoria. Colaboração. Bienal. inSITE.

Abstract

Between 1992 and 2005, five editions of the inSITE international exhibition were held in the cities of San Diego (United States) and Tijuana (Mexico). Following the model of the international biennials and having the commitment to promote the spread of art in the public spaces of the two cities and adjacencies, the editions of inSITE, although not very well known in Brazil, are an important object of study for the deepening of investigations and reflections about public art in the last thirty years and, by extension, the production of art in the contemporary. In this article, we dedicate ourselves to investigate the relations between artists and curators in the 2005 edition of inSITE.

Keywords

Art. Curatorship. Collaboration. Biennial. inSITE.

A centralidade da curadoria: um espaço em disputa

Parece não haver dúvidas quanto à centralidade dos curadores no cenário atual da arte contemporânea, o que não implica dizer que esta seja uma situação pacificada. Já na década de 1980, a Bienal de São Paulo registrou um caso emblemático. No ano de 1985, a curadora daquela edição da Bienal, Sheila Leirner, patenteou a curadoria como ponto focal da mostra, consequentemente lançando os artistas em uma relativa zona de eclipse, ao criar a *Grande Tela* (o significado do verbo parece aqui bem ajustado), assim apresentada por Lisette Lagnado: “Em três corredores de 100 metros de extensão por 6 metros de largura e 5 metros de altura, Leirner enfileirou dezenas de quadros, com uma distância de apenas 30 centímetros entre cada um, a compor o que chamou de a *Grande Tela*” (Lagnado, 2015: 84). Sheila Leirner criou uma “instalação” identificada francamente como uma obra de sua autoria e que se tornou igualmente conhecida como “corredor da morte” (alcunha sem origem definida), na qual alinhou centenas de pinturas de artistas estrangeiros e brasileiros, descartando os tradicionais espaços de respiro entre-obras, próprios dos espaços museicos. A *Grande Tela*, vista como uma obra da curadora realizada com as obras (pinturas) dos artistas, “parecia sugerir uma sucessão infundável do mesmo em um território no qual todos bradam a plenos pulmões, mas ninguém ouve” (Oliveira, 2018: 335).

Como seria bastante previsível, a *Grande Tela* transformou-se no foco nodal das controvérsias daquela edição da bienal paulista, a começar pelos artistas que viram suas pinturas de grandes dimensões instaladas quase que umas sobre as outras, aos quais se somaram as reclamações dos delegados das representações nacionais. Vários artistas optaram pela decisão radical de retirar algumas obras da exposição, de maneira que aquelas que permanecessem tivessem maiores espaços de silêncio entre si e, consequentemente, melhor visibilidade. Fazendo coro, mesmo que intempestivo, o crítico brasileiro Jacob Klintowitz foi enfático:

A Grande Tela é uma inovação ou é, simplesmente, uma manifestação de violência sobre a obra dos artistas, desprovida de sentido? (...) Uma coisa é evidente: a Grande Tela anula as pinturas expostas. (...) É a antigaleria, o antimuseu, a antiarte e não serve para consagrar ninguém nem nada, salvo a própria curadora da mostra (Klintowitz, 2013: 149).

Lagnado lembra que às relações complexas entre artistas e curadores, eventualmente vistos como representantes das instituições, foi introduzido um novo componente que, de alguma maneira, apareceria de forma mais incisiva nas mostras bienais, trienais e afins quando estas passaram a encomendar obras e projetos aos artistas (as *comissions*):

Foi a primeira vez que o meio artístico local invocou limites éticos para a atividade curatorial; a primeira vez também que a curadoria foi identificada a um gesto artístico. Prato cheio para a crítica e a imprensa, que conseguiram sequestrar a visibilidade de um debate maior, perpetuando a doutrina do “cubo branco” e a crença no funcionamento de bienais como extensão da lógica de um museu – um museu ocidental, bem entendido (Lagnado, 2015: 84).

Entretanto, não é objetivo destas reflexões aqui alinhavadas voltar às questões que impactaram a edição da Bienal de São Paulo de 1985, nem tampouco trazer de volta os debates em torno da *Grande Tela*. Ao contrário, nos interessam aqui as relações institucionais que se instauram nos processos de concepção, criação, organização e produção de mostras de arte. Neste cenário, interessa-nos em especial as relações entre artistas e curadores nas grandes mostras internacionais que, por sua vez, compõem uma extensa rede descentralizada, marcada pela expansão do circuito das bienais, trienais e congêneres ao redor do mundo¹. O artista e curador irlandês Paul O’Neill, citando Isabel Stevens,

anota a realização de “de 80 bienais/trienais oficiais em todo o mundo, a serem realizadas entre 2006 e 2008”, lembrando ainda que

termos como 'bienio' (*biennial* e *biennale*) ou megaexposição não se referem mais àquelas poucas exposições que ocorrem permanentemente, a cada dois anos, mais ou menos; agora são expressões abrangentes que dão conta de exposições coletivas internacionais em larga escala, as quais, para cada contexto cultural local, são organizadas localmente em conexão com outras redes culturais nacionais (Stevens, 2005: 22-23 *apud* O'Neill, 2020: 5).

Para avançarmos nessas reflexões, procuraremos tecer nossos fundamentos de pesquisa em uma mostra que aconteceu em um lugar singular do mundo, a fronteira entre México (por extensão, América Latina) e o Estados Unidos, um lugar de encontro entre dois mundos. O nome da mostra: inSITE.

Uma bienal de arte na fronteira entre dois mundos: inSITE

Um canto do mundo onde se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos serviu como pano de fundo político, social, cultural e situacional para a realização da mostra que, ao longo de suas cinco edições, ganhou diferentes inscrições e grafias – IN/SITE92, inSITE94, inSITE 97, inSITE2000 e inSite_05 –, da mesma forma que se transformou de regional em internacional, passando por binacional (Estados Unidos e México em 1994). O inSITE surgiu como mostra bienal (1992 e 1994), depois trienal (1997 e 2000), até que um intervalo de cinco anos fosse demandado na construção de sua última edição, em 2005.

No entanto, independentemente de sua temporalidade, inSITE assumiu desde cedo as características do modelo das bienais, “um fenômeno central dos sistemas globais de arte contemporânea, bem como uma incubadora de práticas curatoriais e artísticas inovadoras” (Haines, 2011: 163). Para o autor citado, essas práticas “colocam uma forte ênfase na relação entre a bienal, a cidade e as questões sociais, forjando novas ideias sobre a capacidade do mundo da arte de se envolver com as realidades políticas e sociais atuais” (*Ibidem*). Neste sentido, o modelo bienal ganha, em uma escala crescente, proeminência e prevalência ao abandonar os espaços fechados das instituições, ao superar configurações que remetem à incontornável presença da ideia do museu moderno e que assume o objetivo de promover o encontro da arte com as coisas do mundo mundano, no exato lugar em que a vida social se desenrola:

o site global da arte contemporânea é a exposição do tipo bienal, e não o museu. O museu é, sem dúvida, um coisa irrevogavelmente modernista. A bienal, em comparação, é melhor descrita como um fenômeno global. Seu objetivo é nos apresentar o que há de mais atual na arte contemporânea, mas o que define o “novo” na arte internacional é a representação geográfica (Weng Choy *apud* Haines, 2011: 164).

No percurso de treze anos de suas cinco edições, o inSITE enfrentou essa passagem dos espaços fechados institucionais, característicos de sua primeira edição em 1992, para uma mostra realizada francamente nos espaços abertos das cidades de San Diego (Estados Unidos) e Tijuana (México) em 2005. Ainda na edição de 1992, a obra que talvez tenha mais se destacado foi realizada pelo artista sueco Ulf Rollof, em colaboração com Michael Schnorr, e, de uma maneira inusitada, também com Don Celso, mestre-pedreiro da região. *Abandonado II* foi criada em uma área a 40 metros da linha da fronteira em Las Playas de Tijuana e a 50 metros da linha d'água do oceano Pacífico, atrás da praça de touros.

O projeto de Rollof sofreu várias mudanças e adições ao longo de seu desenvolvimento. Talvez fosse mais adequado afirmarmos que sua construção em colaboração foi sendo assentada na medida em que novas questões e novas interações surgiam, deflagrando acréscimos e incorporações. Nas palavras de Rollof, “*Abandonado II* veio a ser bem diferente do que havia sido inicialmente planejado, no que reside provavelmente sua força e sua fraqueza. No próprio *site* da instalação, decisões rápidas tinham que ser tomadas a todo instante. Os resultados eram imediatos” (Rollof, 1993: 19).

O terreno onde *Abandonado II* foi construído “era geograficamente o recanto da América Latina” (*Ibidem*: 22), ou se preferirmos, o fim de um mundo, apesar da frase que ilustra o brasão da bandeira do estado de Baja Califórnia tentar nos convencer do contrário: ‘aquí empieza la patria’². Medindo 33 por 75 metros, o terreno tinha dimensões muito superiores aos 100 metros quadrados onde inicialmente Rollof pretendia instalar seu projeto.

A partir de uma simples abordagem em busca de trabalho, Don Celso, pedreiro-mestre, “se transformou no eixo em torno do qual todo o projeto girava e sob sua liderança quatro pedreiros foram contratados” (*Ibidem*: 23). Nesse processo de adesões, visitas, sugestões e incorporações, o projeto, que havia começado de forma inteiramente aberta, foi ganhando sua configuração definitiva a partir da interação com a comunidade, sob o filtro dos artistas. Michael Schnorr ficou encarregado do paisagismo, buscando preservar ao máximo a vegetação do local, reproduzindo o mapa do estado de Baja Califórnia, plantado na paisagem de ponta-cabeça.

Enquanto isso, a partir de um modelo em barro criado em escala, Don Celso e o artista construíam um sofá aquecido de tijolos – *Firesofa*. As novas inclusões não paravam: depois de uma visita de dois poetas locais, Schnorr começou a construir um monumento à poesia, que ganhou o título de *Habla/Head* – *Cabesa/Speak*. Schnorr criou ainda, em colaboração com seus estudantes do Southwestern College – que haviam se reunido ao projeto para ajudá-lo com os jardins –, a peça *Love-Seat* [Fig. 1], um pequeno sofá, mais uma vez de tijolos, dedicado aos amantes.



Fig. 1. Ulf Rollof, *Abandonado II (Love-Seat)*, 1992. Fonte: Frame do vídeo *Se Det Privata Mitt Ibländ Oss – Ulf Rollof: Fran Tijuana till Karlskrona 1992-2003*. DVD, cor, 9 min., 2005.

A obra de Rollof, Schnorr e colaboradores tornou-se de imediato o marco do IN/SITE92, ocupando uma posição muito à frente dos demais projetos desenvolvidos para a primeira edição da mostra. As experiências anteriores de Rollof, que na ocasião já havia participado tanto da documenta de Kassel quanto da Bienal de São Paulo, e a participação de Schnorr como um dos membros fundadores do lendário Border Art Workshop / Taller de Arte Fronteirizo (BAW/TAF) contribuíram para que “esta colaboração (...) superasse as expectativas”, fazendo com que “*Abandonado II*, uma obra *site-specific* em Tijuana fosse ao mesmo tempo um parque e um playground interativo incomum, e que provavelmente permanecesse como uma digna herança do IN/SITE92”, conforme apontado pelo crítico de arte Robert L. Pincus (1992). O crítico notou ainda que o parque / obra realizado pelos artistas era pleno de simbolismos, além de apresentar um inusitado aspecto funcional:

O paisagismo foi criado para simular a Baja Califórnia e o Golfo da Califórnia. Ele contém estruturas de tijolos e cimento – uma cama, um banco – que podem se aquecidos com fogo e que obviamente podem servir como um abrigo para as pessoas sem casa. (...) Ou o *site* como um todo pode ser visto com um ponto de passagem para os mexicanos e outros em sua árdua viagem para os Estados Unidos. Um barco de tijolos, nesse momento sendo concluído, é um símbolo ressonante e acessível àquela viagem. A qualidade simples e afetuosa desse parque de arte o mantém em absoluto contraste ao paisagismo antisséptico do Border Field State Park, exatamente atrás da cerca que separa os dois países (Pincus, 1992).

O projeto desenvolvido por Rollof, Schnorr, Don Celso e colaboradores ainda em 1992 enfatizava a ideia da participação, a ideia de um projeto aberto à interação de outros que, em uma colaboração direta com os artistas, definiriam a configuração final do projeto. Neste sentido, *Abandonado II* tem fortes convergências com a concepção do projeto de David Hammons, *The House of the Future*, realizado apenas um ano antes na cidade de Charleston, Carolina do Sul, por ocasião da mostra *Place with a Past*, dentro do Spoleto Festival USA 1991, com curadoria de Mary Jane Jacob. O projeto de Hammons acabou por angariar um lugar de destaque na história da produção de arte contemporânea desenvolvida em colaboração com as comunidades, também conhecida como *community-based art* ou *socially-engaged art*³.

De qualquer maneira, as edições do inSITE subsequentes à de 1992 pareciam perseguir e recuperar algo que não fora percebido em sua plenitude na edição anterior, nem tampouco suficientemente explorado em seu melhor tempo. Ainda em 1995, o crítico de arte Thomas McEvilley apontava esse descompasso em resenha para a *Artforum*: “[O] inSITE94 flutua na onda de mostras *site-specific* anteriores, tais como aquelas em Muenster, Ghent, Newcastle e Sonsbeek, mas chegou uns cinco anos atrasado” (McEvilley, 1995: 112). Também o artista mexicano Marcos Ramirez ERRE, participante das edições de 1994 e 1997 do inSITE, fez uso de palavras precisas e diretas quando sentenciou de forma conclusiva: “o inSITE está sempre um inSITE atrás”⁴.

inSite_05: espalhamento da arte por cenários nunca antes visitados

Mesmo que com algum descompasso em relação a mostras organizadas em outros centros de arte, o inSITE não se furtou a enfrentar os impasses e as encruzilhadas que a arte contemporânea havia herdado do moderno, procurando se libertar dos muros institucionais em favor de um espalhamento da arte pela natureza e pelos espaços das cidades, deitando-se em diálogo com os contextos com os quais interagira nos embates da cultura do cotidiano.

Uma importante característica a ser salientada em diversas edições do inSITE foi o caráter francamente temporário, quando não efêmero, transitório e absolutamente desmaterializado dos projetos criados sob

sua chancela; um exemplo substantivo: o projeto do artista sueco Måns Wrangé para o inSite_05 consistiu na criação e disseminação de dois boatos, um em San Diego e o segundo em Tijuana, “uma experiência social que explorava as possibilidades de inverter os efeitos negativos mais comuns do boato através da construção de um ‘bom boato’, difundido e rastreado através da região fronteira entre México e Estados Unidos” (Wrangé, 2016)⁵.

Com sua política de projetos temporários e efêmeros, o inSITE eximiu-se do constrangimento da ocupação em caráter permanente dos espaços públicos, em situações que, de uma maneira ou de outra, carregam a marca do autoritarismo, representado pela apropriação e pela privatização dos espaços públicos. A edição de 2005 da mostra – inSite_05 – foi centrada no conceito e nas práticas da *community-based art*, de tal forma que transformaria os membros das comunidades interagidas em participantes colaboradores e, concomitantemente, em público privilegiado. Os projetos, em sua maioria, tiveram caráter performativo ou, menos que isso, pareciam se alinhar em uma franca tendência à invisibilidade, como é o caso do projeto *Visible* [Fig. 2] do brasileiro Rubens Mano, que desenhou, desenvolveu, produziu e distribuiu 2.000 bôtons com a inscrição da palavra *visible*, que tem significados semelhantes tanto na língua inglesa quanto na espanhola. A ideia de Mano era criar uma comunidade desconexa, impossível e invisível para além do âmbito do inSite_05, formada por aqueles/as que, em posse de um desses bôtons, decidisse estampá-lo em seu peito ou outra parte de seus corpos.



Fig. 2. Rubens Mano, *Visible* (2005). Projeto desenvolvido para o inSite_05. Fonte: <https://insiteart.org/people/rubens-mano>.

O inSite_05 teve início em uma tarde quente de agosto de 2005, no Balboa Park, pulmão verde e cinturão histórico da zona central de San Diego, mais especificamente no Centro Cultural de la Raza,

símbolo da resistência chicana na região, sob a curadoria de Osvaldo Sánchez. A abertura se deu com a performance-obra-palestra *Su casa, mi casa* [Fig. 3] de Paul Ramírez Jonas, artista californiano criado em Honduras e residente em Nova York. Uma palestra-performance em torno da tensa dialética entre confiança e segurança: diante da ausência da “boa-fé” é necessário fechar, trancar a sete chaves, em uma clara metáfora para a fronteira. O próprio passaporte de Paul Ramírez Jonas apareceria projetado, entre os diapositivos que ilustravam sua performance, na condição de uma entre outras incontáveis “chaves” de seu projeto para o inSite_05.

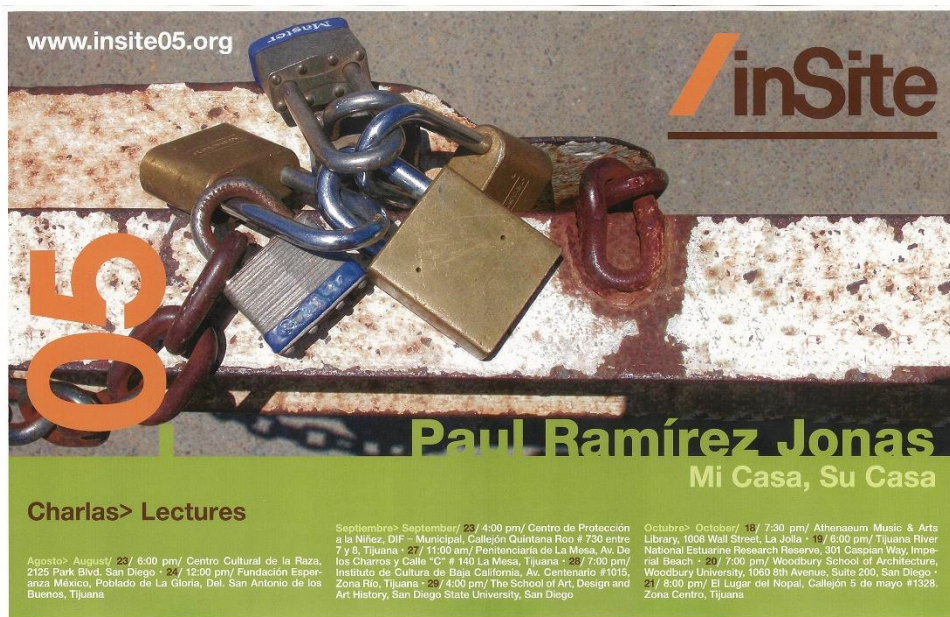


Fig. 3. Paul Ramirez Jonas, *Mi casa, su casa*, 2005. Flyer do projeto desenvolvido para o inSite_05. Fonte: <https://insiteart.org/material/jonas-paul-ramirez-in-site-05-flye>.

Naquela tarde, não mais do que 15 pessoas se reuniram no Centro Cultural de la Raza para assistir à primeira performance de uma série de dez de Paul Ramírez Jonas, que foram espalhadas pelos dois lados da fronteira entre Tijuana, Imperial Beach, San Diego e La Jolla. Um encontro singelo, no qual o artista discorreu sobre as possibilidades e restrições de acesso, sobre o diálogo entre os espaços públicos e privados, sobre as fronteiras entre a casa e a rua, uma maneira fantasiosa, sutil e metafórica, de tratar grandes temas como a questão da fronteira. Ao final do encontro, o artista convidou os presentes para que trocassem cópias de suas chaves, em uma demonstração inequívoca de confiança no “outro”, recorrendo ao auxílio de um profissional e de uma máquina presentes “em cena”.

O próprio formato dessas performances-palestras com diapositivos que nos remetem às antigas aulas de história da arte estabelecia uma perfeita demarcação dos territórios opostos do artista e do público, colocando-os frente a frente. Criava assim uma oportunidade singular para que o artista se expusesse às respostas de diferentes plateias/comunidades, variando entre estudantes universitários, crianças sob amparo do Estado nos centros de proteção à infância, além de internos penitenciários, nas distintas cidades de Tijuana, Imperial Beach, San Diego e La Jolla.

Ao contrário de outros projetos de arte do inSite_05 que pareciam sugerir a partilha da autoria da obra, enfatizando o processo de colaboração com a comunidade envolvida, transformada a um só tempo em

coautora e audiência privilegiada, *Su casa, mi casa* preservava o lugar de criação para o artista, reservando para a comunidade parceira o papel de participante: “não penso que minha obra estabeleça uma ‘colaboração’ com a comunidade; acredito que ela admita a ‘participação’, o que é muito diferente”. O artista afirma ainda – consciente do risco de ser mal interpretado e entendido como reacionário – que as pessoas não querem fazer a obra com o artista, uma vez que “as pessoas estão interessadas naquilo que o artista tem a oferecer, e reagem à ideia de colaboração com a comunidade: ‘agora eu também tenho que fazer o trabalho do artista?’”, provoca Paul Ramírez Jonas entre risos⁶.

Se a face mais pública da mostra internacional inSite_05 começou a se delinear com *Su casa, mi casa*, os trabalhos entre curadoria e artistas convidados começaram muitos meses antes. Esse processo de acompanhamento dos projetos para o inSite_05 foi assentado sobre o princípio das residências dos artistas na região e do entrecruzamento sabático com os interlocutores⁷, permitindo que a curadoria pudesse acompanhar *pari passu* o desenvolvimento dos projetos artísticos. Em encontros demarcados por alguns constrangimentos e fricções, conforme depoimentos de alguns artistas participantes, os projetos de arte eram apresentados e defendidos pelos artistas na expectativa da aprovação pela curadoria e pelos interlocutores. Como pano de fundo, a percepção de que esses debates giravam não apenas em torno da confirmação da participação em uma mostra internacional de arte, mas que adentravam no terreno reservado da criação artística, entendido como área de acesso exclusivo do artista.

De qualquer maneira, os artistas reagiriam a essas sabatinas que pareciam remetê-los de volta aos bancos universitários dos programas de pós-graduação, dos quais muitos são egressos, aumentando as tensões desses encontros, deixando claro seus possíveis descontentamentos. Conforme pudemos coletar, alguns artistas relataram momentos difíceis, sentindo-se pressionados pelos interlocutores e curador, obrigados a apresentar sucessivas proposições diante da rejeição das propostas iniciais⁸. No entanto, a restrição mais frequente por parte dos artistas esteve localizada no fato de eles não terem sido consultados no processo de escolha desses interlocutores: “eu tenho interesse nesses diálogos e costumo dialogar com frequência com colegas, pessoas em quem confio, que fazem parte de meu círculo de amizades e de trocas” (Judi Werthein)⁹; ou, conforme apontado por Paul Ramírez Jonas, ao enfatizar o respeito e a satisfação em dialogar com Osvaldo Sánchez, “profissional sério que coloca paixão naquilo que faz”¹⁰.

Osvaldo Sánchez não desconhecia o quanto a função de curador estava involucrada por diferentes expressões de poder – “*curatorship is about power*”¹¹ –, que pululam tanto nas relações com os artistas como com outros segmentos do sistema de arte – mercado, museus, colecionadores – e na própria construção da história da arte. De acordo com Ivo Mesquita, curador do inSITE 97 e da 28ª Bienal de São Paulo (2008), em entrevista gravada em vídeo em San Diego em 1997, “sabemos que os curadores são autoridades, que fazem um trabalho de sistematização, de organização, e que [trabalham] um recorte da modernidade, um modelo (...); temos consciência de que somos autoritários, que estamos selecionando, excluindo, mas continuamos fazendo”¹².

Osvaldo Sánchez tinha clareza das relações que se estabeleciam nesses cenários da arte e não se furtou em aplicar suas prerrogativas no inSite_05, aliadas à sua capacidade de convencimento, de maneira a moldar a mostra de acordo com seu projeto e suas convicções.

Mas o que perseguia Osvaldo Sánchez no inSite_05, de maneira que pudesse chamá-lo de “my show”? Sob sua orientação, o inSite_05 não deixaria dúvida quanto à sua filiação à *community-based art*, uma

tradição que aponta para o entrelaçamento da arte com as comunidades, transmutadas em cocriadoras de projetos de arte, ou nas palavras do próprio curador:

[Um tipo de arte pública que] convoca comunidades heterogêneas e espontâneas a coproduzir uma experiência de (des)alienação do sujeito social, (...) transformando “audiências”, “consumidores” e “massas” em cocriadores. Geralmente orientada para o processo ou a performance, esta arte pública objetiva (re)pensar os modelos de identidade de grupo e suas representações públicas¹³.

No entanto, o pensamento de Osvaldo Sánchez parecia conter uma proposição de distanciamento, rejeição e alienação das implicações políticas, sociais e ideológicas do contexto da fronteira, esclarecendo ainda que o “objetivo social [do inSite_05] não é construir consciência política ou arbitrar qualquer tipo de conflito ideológico”¹⁴. Ou seja, o inSite_05, embora cravado nessa zona singular de fronteira, não estaria investindo no estabelecimento de vínculos identitários com esse mesmo contexto, mantendo-se afastado de quaisquer abordagens político-ideológicas. Dessa maneira, Sánchez buscava evitar que a questão da fronteira se impusesse como foco primário, central ou preponderante do inSite_05, o que teria “transformado a mostra em *border art*, e eu seria um tipo de chicano dos anos 1970 agora nos 1990”¹⁵:

Preciso dizer que não alimento este tipo de devoção a respeito do contexto; penso que nós somos o contexto, a relação que estabelecemos com a outra pessoa, este é o contexto. Dessa maneira, eu estava realmente interessado na capacidade e no interesse [de interação] e envolvimento que cada artista [teria] com uma pessoa, com duas, com cem ou trezentos. Sou do tipo de pessoa que acredita em pequenas ações focadas em um público específico, um tipo de interação de baixa intensidade; é o que realmente estava interessado em trazer para este processo [do inSite_05]¹⁶.

As preocupações de Sánchez apontavam para a (re)asserção de que o inSite_05 *está* na fronteira, mas *não se identifica com* esse contexto de aproximações e de resistências, de choques, confrontos e conflitos, explicitando certo descompromisso com uma vinculação que viesse a potencializar sua carga política.

O programa das residências dos artistas no inSite_05 foi essencial para a consecução do projeto de mostra delineado por Osvaldo Sánchez, uma vez que a presença dos artistas na região era indispensável para que os projetos de arte pudessem ter um entrelaçamento efetivo junto às comunidades, de maneira a que se configurassem como *community-based art projects*. Esse cenário de imbricação e colaboração com as comunidades se torna ainda mais desafiador quando envolve artistas vindos de regiões ou países distantes, quando são confrontados com situações que lhes são altamente inusitadas, demandando estratégias e esforços criativos que propiciem um melhor entendimento e um maior comprometimento com esses contextos.

Por outro lado, as residências foram igualmente indispensáveis para que se obtivesse um acompanhamento *pari passu* do processo de criação dos artistas participantes, buscando garantir que o conjunto de projetos e obras resultantes refletisse o pensamento e as linhas diretivas da curadoria.

De qualquer maneira, como os processos da arte se escrevem por linhas tortas, vários/as artistas foram hábeis o suficiente, cada qual à sua maneira, para sugerir um alinhamento com as diretrizes da curadoria, quando, na verdade, faziam exatamente aquilo que queriam fazer, ou melhor, aquilo que o

contexto da região parecia lhes sugerir. Como exemplos, dois projetos de artistas sul-americanos, ambos residentes em Nova York, desenvolvidos para o inSite_05: Judi Werthein e Javier Téllez.

Configurando-se como talvez o projeto mais político da edição de 2005 do inSITE, *Brinco* [Fig. 4] foi desenvolvido pela artista argentina Judi Werthein a partir de uma pesquisa da artista na região, que incluiu contatos com organizações de apoio aos migrantes e com os próprios migrantes, além da travessia da fronteira por ela própria, percorrendo os caminhos dos migrantes não documentados. Nesse contexto de caminhadas e observações, Werthein pôde listar algumas das necessidades, por vezes vitais, para esses caminhantes, de maneira a incluí-las como pequenos apetrechos agregados ao par de tênis que desenvolveu como projeto para o inSite_05: um mapa da região impresso na palmilha e na sola interna do calçado, uma pequena lanterna, uma bússola (a indicar o norte sonhado), um pequeno bolso para a guarda de algum dinheiro para a travessia e para os primeiros momentos que se seguiriam, além de ícones da fé popular a iluminar o trajeto: na biqueira, a águia, e na parte posterior do tênis, um pequeno retrato do padre mexicano Toribio Romo, guardião dos migrantes.



Fig. 4. Judi Werthein, *Brinco*, 2005. Tijuana, México. Fonte: <https://insiteart.org/insite-2005#images729-3>.

Fabricado em uma maquiladora chinesa através de um processo de produção que expõe a exploração da mão-de-obra em escala planetária, o tênis foi lançado e colocado à venda em uma loja de calçados em Downtown San Diego durante os meses da mostra inSite_05, pretendendo enfatizar “as contradições entre moda, competição na indústria e fluxos migratórios, temas centrais da dinâmica da geografia das forças de trabalho no mundo contemporâneo” (inSITE, 2005), conforme trecho extraído da brochura do projeto.

Consumo, moda, exploração pelos países do norte, fluxos migratórios a partir dos países do sul – esses são alguns elementos que compõem o complexo elenco de questões suscitadas pelo projeto de Judi Werthein para o inSite_05, tendo como foco central os dramas da fronteira que “saltam aos olhos” e que “a artista não conseguiu evitar”:

No início, pensei em trabalhar com um tipo de anedotário, mas percebi que não poderia evitar essa questão [da fronteira]. Eu decidi conversar com os migrantes... eu estava aqui [na região] e isso aqui é uma questão de grande interesse. Embora pudesse ter me envolvido com outras situações, entendi que tinha a responsabilidade de não evitar esse assunto, tinha que confrontá-lo com o meu projeto. Ele estava constantemente saltando diante dos meus olhos... No fundo, o que realmente me interessava era aquilo, independentemente se gostasse ou não, foi o que senti que precisava falar aqui. Então busquei uma estratégia para intervir nesta estrutura de conflitos políticos, sociais e urbanos¹⁷.

É interessante notar e refletir sobre a insistência com que Werthein repetiu que “não pôde evitar a questão da fronteira”; afinal, por que deveria?

Comecei com os migrantes, falando com eles, passando um tempo com eles, entrevistando-os... Foi tudo muito triste, uma história triste, foi realmente difícil, não foi uma experiência prazerosa. Percebi que não tinha escolhido algo agradável; certamente poderia ter feito algo diferente... Mas isso não aconteceu comigo, e fui exposta a toda aquela dor, todas aquelas pessoas diante de mim, e aquele era o material bruto que tinha para trabalhar... Como poderia comunicar aquele desespero, aquela desigualdade? Pessoas que perderam sua dignidade... Pessoas que estão se mudando para os Estados Unidos por uma vida melhor. Para mim foi algo que realmente não pude evitar¹⁸.

O artista venezuelano Javier Téllez reuniu seguramente o maior público para um evento do inSite_05, quando na abrasante tarde de 27 de agosto, dia seguinte à abertura oficial da mostra, realizou a apresentação única de seu projeto *One Flew Over the Void (Bala perdida)* [Fig. 5] em Las Playas de Tijuana.

Filho de psiquiatras, Téllez tem carreado sua experiência familiar para o campo de sua atuação artística, desenvolvendo desde 1992 uma série de projetos em colaboração com instituições psiquiátricas em diferentes partes do mundo: “meu trabalho procura construir uma ponte entre o doente mental – frequentemente estigmatizado – e a sociedade, desafiando os estereótipos acerca das doenças psiquiátricas”¹⁹.

Um público altamente heterogêneo – formado por aqueles diretamente envolvidos com o projeto, aficionados da arte e um pessoas desavisadas que apenas queria um encontro com o sol do final do verão – ocupou as areias e os barrancos em torno da cerca naquele canto obtuso da América Latina, no ponto de encontro entre dois mundos, para assistir a um acontecimento artístico. Construiu-se um cenário circense, com palhaços, fanfarra, locução estridente em alto-falantes de baixa qualidade, potencializados por um sol inclemente, enquanto o artista Javier Téllez e a equipe de produção cuidavam dos últimos detalhes do projeto desenvolvido com os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja Califórnia, México. Um público típico de eventos populares, estimado em mais de 500 pessoas, aguardava o ponto alto, o clímax do evento: o lançamento do “homem-bala” David Smith para o outro lado da cerca, para o outro mundo, em um voo livre que consumiria não mais que cinco segundos.

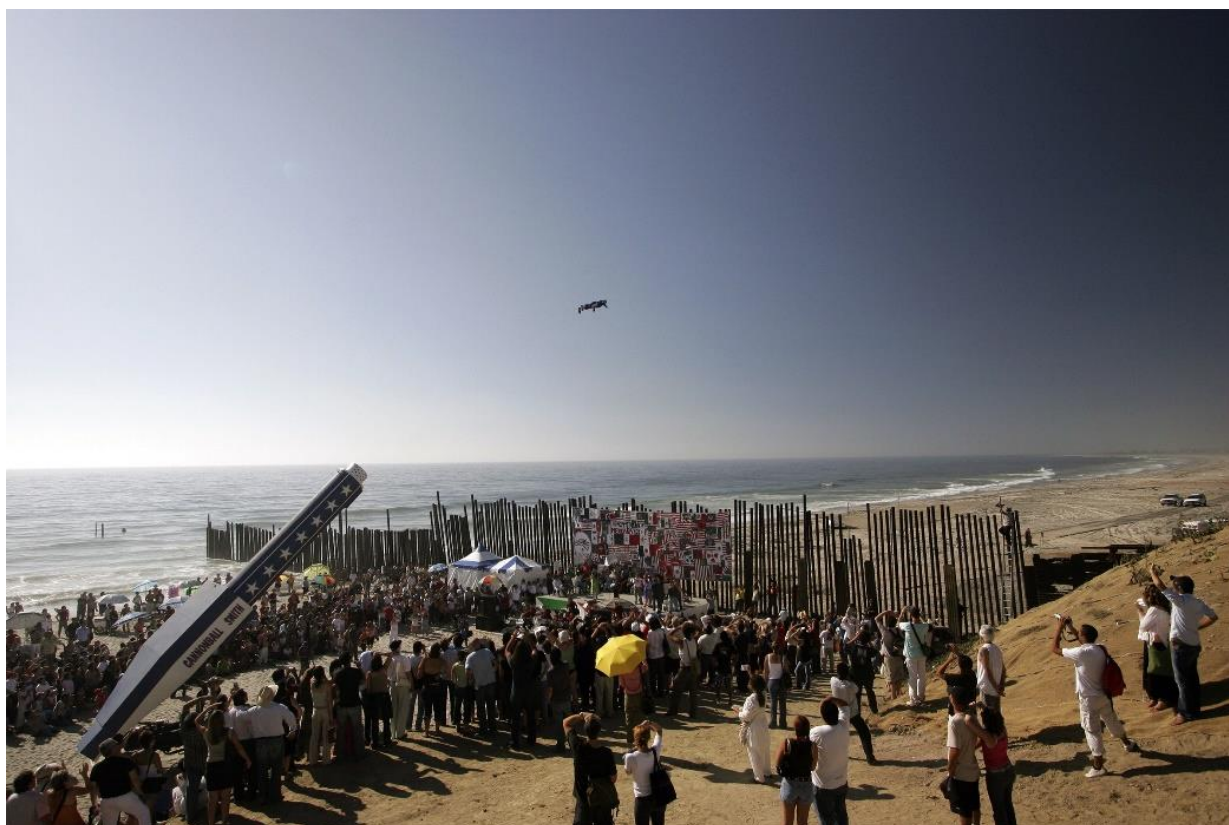


Fig. 5. Javier Téllez, *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, 2005. Tijuana, México. Fonte: <https://insiteart.org/insite-2005#images724-9>.

Em um pequeno palco, encostado ao muro de metal, um painel multicolorido confeccionado pelos pacientes psiquiátricos, estendido sobre os ferros já retorcidos, eludia e ao mesmo tempo enfatizava a onipresença do muro/cerca. Esse pequeno espaço era dividido entre os animadores da festa e os pacientes, acomodados em um dos dois pontos centrais do evento (sendo o outro, o canhão) na condição de coparticipantes.

Em contagem regressiva, uma voz feminina antecipava ao microfone o voo de David Smith sobre a fronteira, demarcando o momento exato do lançamento: momento de rara poesia que ressaltava o absurdo de se recorrer a um canhão para “vencer” a fronteira.

O inegável simbolismo do projeto *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, centrado no lançamento do “homem-bala” por sobre o muro que separa Estados Unidos e México, acabaria sendo atenuado no discurso, que repetido à exaustão pela direção da mostra, incorporaria outros elementos igualmente relevantes ao projeto, como, por exemplo, a necessidade de “oferecer uma atividade terapêutica para estimular o processo criativo nos pacientes”. De qualquer maneira, essas práticas discursivas pareciam tentar deslocar e mitigar as tensões dessa zona de fronteira, empurrando-as para uma condição de pano de fundo, como se criasse outro tipo de tensão, agora entre a cerca, com seus metais retorcidos a separar dois países, dois mundos, e o painel multicolorido confeccionado pelos pacientes psiquiátricos que cobriam a própria cerca/muro.

A título de conclusão

A performance – singela, desespetacularizada – de Paul Ramírez Jonas no Centro Cultural de la Raza antecipou, de alguma maneira, o conjunto de projetos desenvolvidos pelos artistas participantes do inSite_05. De alguma maneira, começava a se delinear um *corpus* de obras que tensionava as orientações enunciadas no marco curatorial publicado com uma antecedência de dois anos, que sugeria e reivindicava que os projetos de arte, quando muito, se permitissem uma articulação desapaixonada, um tanto desidratada, entre arte e política, como se fosse possível assumir certa imparcialidade diante de uma região de conflitos e de desalentos, uma região da fronteira onde tudo que se diga ou se faça, ou o que não se diga ou não se faça, terá sempre um significado político.

Os projetos artísticos do inSite_05, sob a curadoria de Osvaldo Sánchez, comprometidos com o espraiamento da arte no domínio público, dividiram-se entre aqueles que se deixaram impactar pelos reais conflitos da fronteira – “não consegui evitar” – e outros que se permitiram um entrelaçamento um tanto pasteurizado com o contexto, tergiversando o lado mais apaixonado dos sonhos e das frustrações que banham vigorosamente o cotidiano dessa região singular do planeta.

Embora o inSite_05 tenha se comprometido e se embrenhado pelas rotas dos chamados *community-based art projects*, o que em geral implica em um processo de politização das relações dialógicas com as comunidades interagidas, no caso específico do inSite_05 essas articulações foram balizadas por outro diapasão, na tentativa de obliterar os conflitos que assolam a região, tentando minorar a onipresença desse cenário de vigilância e de exclusão, de acordo com os desejos e com as perspectivas das elites dessa cidade do sul da Califórnia. Dessa maneira, enquanto tradicionalmente os projetos de *community-based art* têm sido sinônimo de adensamento político no contato estreito com as comunidades, no caso específico do inSite_05, essa prática acabou sendo instrumentalizada para finalidades diversas.

Afinal, as forças que organizaram e dirigiram o inSITE, em especial em sua última edição, pareciam perseguir o desejo de se distanciar de uma percepção da cidade de San Diego como *border city*²⁰, para afirmar que “we should also be a major center for art”²¹, conforme consignado com fina ironia crítica pela artista Andrea Fraser em sua performance para o inSITE97 – *Inaugural Speech*²².

Referências

HAINES, C. A New State of the Arts: Developing the Biennial Model as Ethical Art Practice. *Museum Management and Curatorship*, Londres, v. 26, n. 2, p. 163-175, maio 2011.

inSITE. *inSITE_05 - Art Practices in the Public Domain*: San Diego-Tijuana. San Diego: inSITE, 2005. (22 brochuras dos projetos de arte da mostra).

_____. *Curatorial Statement* (2003). Publicado em <http://www.insite05.org>. (não mais disponível).

JACOB, M. J. Making History in Charleston. In: BOLTANSKI, C. *et al. Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto*

Festival. Nova York: Rizzoli / Spoleto Festival, 1991, p. 13-19.

JACOB, M.J. Making History in Charleston. In: BOLTANSKI, C. *et al. Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*. Nova York: Rizzoli / Spoleto Festival, 1991, p. 13-19.

KLINTOWITZ, J. Mas, afinal, para que serve a Grande Tela? In: FUNDAÇÃO BIENAL de São Paulo. *30XBienal: transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª Edição* (organização Paulo Venancio Filho). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

LAGNADO, L. Por uma revisão dos estudos curatoriais. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 16, n. 26, p. 81-97, jul./dez. 2015.

McEVILLEY, T. inSITE94. *Artforum International*, Nova York, v. 33, n. 10, p. 112, verão 1995.

PINCUS, R. L. A Bold Project Full on IN/SITE. *The San Diego Union-Tribune*, San Diego, 22 nov. 1992.

OLIVEIRA, L.S. de. Entre a coletiva da Geração 80 e a geração dos coletivos no Brasil. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. *O tempo*

da Nova República: da transição à crise política de 2016. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 329-351.

O'NEILL, P. A virada curatorial: da prática ao discurso. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 25, n. 43, p. 1-19, jan./jun. 2020.

ROLLOF, U. Abandonado II. *Siksi*, Helsinqui, n. 1, p. 19-23, 1993.

WRANGE, M. *The Good Rumor Project*. Disponível em: <https://manswrange.webflow.io/the-good-rumo>. Acesso em 10 jan. 2021.

Notas

* Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil. E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089> >.

¹ Nas três últimas décadas, ou um pouco mais, várias bienais de arte foram criadas em diferentes países, mostras que se somaram às tradicionais bienais de Veneza, criada em 1895; São Paulo, 1951; e documenta de Kassel, Alemanha, 1955. Aqui, algumas dessas bienais (ou trienais etc.): Istambul, Turquia, 1987; Dakar, Senegal, 1990; Lyon, França, 1991; Taipé, Taiwan, 1992; inSITE, San Diego/Tijuana, 1992; Xarja, Emirados Árabes, 1993; Kwangju, Coreia do Sul, 1995; Xangai, China, 1996; Berlim, Alemanha, 1998; Liverpool, Inglaterra, 1998; Yokohama, Japão, 2001; Marraquexe, Marrocos, 2005.

² "Aqui começa a pátria", em espanhol.

³ Para mais informações a respeito desta obra de David Hammons, sugerimos a leitura de (Jacob, 1991).

⁴ Em entrevista com o autor no ateliê do artista em Tijuana, México, na tarde do dia 19 de setembro de 2005 (Arquivo pessoal do autor).

⁵ Para mais informações sobre *The Good Rumor Project*, de Mâns Wrangle, visitar o site do artista: <https://manswrange.webflow.io/the-good-rumor>.

⁶ Conforme manifesto pelo artista em entrevista com o autor em San Diego, Califórnia, na manhã do dia 29 de setembro de 2005 (Arquivo pessoal do autor).

⁷ De acordo com as informações no site oficial do inSITE_05 (não mais disponíveis), "as residências, marcadas em quatro intervalos, terão dinâmicas distintas. As datas de cada residência dependem do processo evolutivo e da avaliação dos projetos encomendados. (...) Primeira residência: de setembro de 2003 a janeiro de 2004 / Segunda residência: entre fevereiro e maio de 2004 / Terceira residência: entre maio e junho de 2004 / Quarta residência: entre janeiro e junho de 2005 (de acordo com o cronograma da produção). A presença final na região será anterior ou simultânea à inauguração do inSite_05 no final de agosto de 2005". Disponível em: <http://www.insite05.org>. Último acesso em 13 mai. 2005 (não mais disponível).

⁸ O inSite_05 contou com a participação de cinco interlocutores – Beverly Adams, Ruth Auerbach, Joshua Decter, Kellie Jones e Francesco Pellizzi – que tiveram as funções de subsidiar a curadoria em sua relação com os artistas e adensar as reflexões em torno dos projetos da mostra.

⁹ Judi Wertheim em entrevista realizada com o autor no Jimmi Carter's Café, San Diego, Califórnia, na manhã do dia 29 de agosto de 2005 (Arquivo pessoal do autor).

¹⁰ Em entrevista com o autor realizada na manhã do dia 29 de setembro de 2005, no Extraordinary Desserts Café, San Diego, Califórnia (Arquivo pessoal do autor).

¹¹ Palavras de Osvaldo Sánchez em entrevista com o autor, realizada na manhã do dia 7 de setembro de 2005 em San Diego, Califórnia (Arquivo pessoal do autor).

¹² Gravação não publicada, consultada nos arquivos do inSITE, San Diego, Califórnia.

¹³ Trecho do *Curatorial Statement*, assinado por Osvaldo Sánchez e datado de setembro de 2003, conforme publicação no site oficial do inSite_05. Disponível em: <http://www.insite05.org>. Acesso em 13 mai. 2005 (não mais disponível).

¹⁴ Trecho do *Curatorial Statement*, assinado por Osvaldo Sánchez e datado de setembro de 2003, conforme publicação no site oficial do inSite_05. Disponível em: <http://www.insite05.org>. Acesso em 13 mai. 2005 (não mais disponível).

¹⁵ Em entrevista citada com o autor. Apesar da menção aos anos 1990, a entrevista de Sánchez com o autor foi realizada em 2005 (Arquivo pessoal do autor).

¹⁶ Em entrevista com o autor (Arquivo pessoal do autor).

¹⁷ Conforme relato de Judi Wertheim em entrevista com o autor (Arquivo pessoal do autor).

¹⁸ Judi Wertheim em entrevista com o autor (Arquivo pessoal do autor).

¹⁹ Texto de Javier Tellez publicado na brochura do inSite_05 para projeto *One Flew Over the Void (Bala perdida)*.

²⁰ Cidade de fronteira.

²¹ "Nós deveríamos ser também um grande centro de arte".

²² A performance de Andrea Fraser foi apresentada no mesmo palco em que ocorreu a cerimônia de abertura oficial do inSITE97, na noite de 26 de setembro de 1997, em Downtown San Diego, em seguida aos discursos protocolares que incluíram mensagens dos presidentes Bill Clinton (Estados Unidos) e Ernesto Zedillo (México).

Artigo recebido em fevereiro de 2021. Aprovado em março de 2021.