

A OCUPAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO NA POÉTICA URBANA DE FRANCIS ALÿS

Germana Konrath

PROPUR/UFRGS

Doutoranda e mestra pelo PROPUR/UFRGS. Arquiteta e
urbanista, graduada pela FAU-UFRGS

[http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.
do?id=K4227492Y1](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4227492Y1)

E-mail: germana.konrath@gmail.com

Paulo Edison Belo Reyes

PROPUR/UFRGS

Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UniRitter, Especialização em Design Estratégico pela Unisinos, Mestrado em Planejamento Urbano pela UnB e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos e pela Universidade Autônoma de Barcelona em um doutorado sanduiche. Atualmente é Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFRGS no departamento de Urbanismo. É professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR/UFRGS.

[http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.
do?id=K4771499Z6](http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4771499Z6)

Resumo:

Este artigo trata do potencial de transformação que trabalhos desenvolvidos pelo artista belga-mexicano, Francis Alÿs, apresentam em relação à nossa forma de pensar e de ocupar a cidade, tanto espacial quanto temporalmente. Muitas de suas ações têm o espaço público como território de atuação, questionando seus limites físicos e conceituais. Partimos de quatro delas, realizadas na América Latina, entre 1994 e 2006, para discutir a “burocratização do amanhã” que toma lugar na urbe contemporânea. O artigo fundamenta-se na noção de “direto à cidade” desenvolvida por Lefebvre, que é

atualizada através de autores contemporâneos a Alÿs: Rancière, Deleuze e Guattari. A intenção é identificar plataformas de pensamento crítico que proponham novos modos de pensabilidade e articulação de nossa vida urbana, fugindo à linearidade e ao pragmatismo dos discursos dominantes. **Palavras Chave:** Francis Alÿs; espaço público; arte contemporânea; política.

Abstract: The occupation of time and space in Francis Alÿs' urban poetic

This article approaches the transformation potential of works by Belgian-Mexican artist Francis Alÿs and its relations to our ways of thinking and occupying the city, both spatially and temporally. Many of the actions carried out by Alÿs have the public space as a territory of performance, questioning its physical and conceptual limits. The study explores four of them, held in Latin America between 1994 and 2006, in order to discuss the “bureaucratization of tomorrow” that takes place in the contemporary city. The article is based on the notion of “the right to the city” developed by Lefebvre, which is updated through other authors, contemporary to Alÿs: Rancière, Deleuze and Guattari. The article aims to identify platforms of critical thinking that propose new ways of thinkingness and articulations about urban life, avoiding the linearity and pragmatism of dominant discourses.

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

Resumen: La ocupación del tiempo y espacio en la poética urbana de Francis Alÿs

Este artículo trata del potencial de transformación que trabajos desarrollados por el artista belga-mexicano, Francis Alÿs, presentan en relación a nuestra forma de pensar y de ocupar la ciudad, espacial y temporalmente. Muchas de sus acciones tienen el espacio público como territorio de actuación, cuestionando sus límites físicos y conceptuales. Partimos de cuatro de ellas, realizadas en América Latina, entre 1994 y 2006, para discutir la “burocratización del mañana” que toma lugar en la urbe contemporánea. El artículo se fundamenta en la noción de “derecho a la ciudad” desarrollada por Lefebvre, que es actualizada a través de autores contemporáneos a Alÿs: Rancière, Deleuze y Guattari. La intención es identificar plataformas de pensamiento crítico que propongan nuevos modos de pensabilidad y articulación de nuestra vida urbana, huyendo a la linealidad y al pragmatismo de los discursos dominantes.

Palabras-clave: Francis Alÿs; espacio publico; arte contemporáneo; política.

INTRODUÇÃO: FORÇA MOTRIZ

No atual contexto histórico, classificado por muitos autores¹ como pós-utópico, marcado pelo capitalismo mundial integrado e por sentenças como a proferida por Margaret Thatcher

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

“*There is no alternative*”² cabe buscar propostas que façam frente a essa postura. É o caso de David Harvey (2004), ao pontuar que “não há uma única região do mundo onde as manifestações de raiva e descontentamento com o sistema capitalista não podem ser encontradas”. Em meio a essa discussão, torna-se essencial identificar movimentos e possibilidades de ruptura com o *status quo*, respondendo criticamente ao sistema hegemônico.

Nossos sistemas altamente refinados e introjetados de controle e de vigilância, de parcelamento do tempo em atividades programáticas, de narrativas impregnadas pela ideologia do sucesso balizando nossas relações mais íntimas e subjetivas e de mecanismos de falsa participação (ou de figuração), são parte de uma estrutura dominante à qual parece não haver escapatória. O espaço público onde se projetam nossas ações cotidianas reflete esta negação do direito à cidade.

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

A relevância da discussão proposta é evidenciada pela multiplicação de manifestações artísticas da contemporaneidade que abordam essa temática, como prescreveu Lefebvre, mas que parece até hoje apartada ou secundária na agenda das cidades ou do planejamento urbano. Há ainda diversos pontos inexplorados, visto que proposições poéticas – como as aqui analisadas – têm a qualidade de não se esgotar e de gerar novos valores, justamente por serem processuais, abertas. Seguir buscando produções atuais que interrompem os gestos maquínicos, a esteira dos clichês e o sentimento de apatia generalizada em relação à nossa cidade, justificam este estudo.

METODOLOGIA: PONTO DE PARTIDA

A escolha por este artista, especificamente, deve-se ao profundo diálogo estabelecido entre a prática de Alÿs com o contexto urbano. O espaço público para ele representa a possibilidade de criar, no local de encontros sociais da cidade, situações escultóricas, entendidas aqui como as esculturas sociais às quais o artista Joseph Beuys se referia³. Alÿs cria narrativas ou fábulas, como

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

3 “A Escultura social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista” (Durini, 1997). Beuys entendia a escultura de forma ampliada, a partir da percepção de que estamos constantemente criando formas para nos rela-

ele as chama, a partir de elementos presentes no espaço público, evidenciando situações políticas e sociais, muitas vezes características de países “em crise” ou em eterna busca pelo desenvolvimento, como aqueles da América Latina, onde muitos de seus projetos se desenvolvem.

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

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

Acreditamos que Alÿs entabule uma conversa direta com Lefebvre em sua defesa à (re) apropriação das cidades pós-industriais por seus habitantes; avance em consonância com o entendimento de Rancière que vincula a base da política com estética; e desenvolva ações diretamente relacionadas às acepções de agenciamento, alisamento e estriamento de Deleuze e Guattari, com sua produção poética de difícil classificação.

Este universo constrói a seguinte matriz teórica: 1. Derivando do direito à cidade de Lefebvre, pretende-se verificar como Alÿs cria situações que retomam um sentido de pertencimento à coisa urbana; 2. Partindo de Rancière, busca-se identificar a vinculação entre ações poéticas e ações políticas propostas pelo artista, baseados no entendimento do regime de pensamento das artes: os modos de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e os modos de pensabilidade de suas relações; 3. Desdobrando os conceitos de alisamento e estriamento de Deleuze e Guattari, propomos uma leitura da trajetória poética analisada frente ao efeito de inversão que esse binômio propõe e de sua essência disruptiva.

Para fomentar essa discussão, foram selecionados quatro trabalhos do artista, de diferentes momentos de sua carreira: *Turista* (Cidade do México, 1994); *Paradoja de la praxis 1 - Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (Cidade do México, 1997); *Barrenderos* (Cidade do México, 2004) e *Puente* (Keywest, EUA e Havana, Cuba, 2006). O recorte corresponde às seguintes pautas: índices

cionarmos, visto que todo conteúdo, toda linguagem, tem sua forma de expressão, e que podemos moldá-la como a uma escultura.

de produtividade e parâmetros de sucesso, mecanismos de aceleração de processos, artifícios de circunscrição dos espaços públicos e de seu uso pela população, delimitações territoriais e conceituais que determinam nosso *modus operandi* urbano.

O direito à cidade de Lefebvre

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

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

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

Lefebvre nos coloca frente à frente com o conceito de fracasso, assim como Alÿs que, ao jogar em sua produção com o mito de Sísifo⁴ e ironiza o projeto de Modernidade imposto aos países latino-americanos, que parecem estar sempre em busca de seu auge, sem nunca atingi-lo.

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

Essa ironia parece-nos evidente em projetos como *Paradoja de la práxis I*, Barrenderos e Puente, como veremos a seguir. Que contribuição podemos esperar, do ponto de vista do urbanismo, de trabalhos artísticos cujo pano de fundo esteja atrelado à ideia de “fracasso” ou do “parto do possível” como prescreveu Lefebvre? Essa questão permeará a análise do objeto empírico.

A noção de estética e de política em Rancière

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

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

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

Rancière defende ainda a existência de duas formas de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a segunda como um desenvolvimento baseado em dissensos. O autor coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma sensibilidade comum. Segundo ele “a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente” (Rancière, 2009). Aqui o autor indica que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, mas sim de um passo anterior, em que os próprios dados da situação, os sujeitos envolvidos, as formas de inclusão ou exclusão, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo. Neste sentido, ações quixotescas como as propostas por Alÿs seriam capazes de criar contornos e evidenciar dissensos ou mesmo de suspender acordos? De que forma?

O binômio alisamento/estriamento de Deleuze e Guattari

De Deleuze e Guattari interessa aqui o binômio liso/estriado. A dupla de pensadores ressignifica esses termos, colocados em tensão constante e complementaridade dinâmica. No intuito de não reduzir sua complexidade, copiamos algumas palavras retiradas de *Mil Platôs*

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

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

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

Neste ponto, os autores identificam como o modelo trabalho estriou o tempo livre das sociedades em industrialização, implementando regras e medidas para estruturar ações lisas até então. Essa percepção parece-nos compartilhada por Alÿs, que mina com suas ações delicadas e precisas a máxima de que “tempo é dinheiro”. Alÿs inverte esse lema, propondo axiomas como “máximo esforço, mínimo resultado” ou “algumas vezes fazer algo não leva a nada”. O artista suspende os acordos e os clichês estabelecidos, criando paradoxos.

Que valores podemos depreender de ações poéticas absurdas onde o sentido de trabalho parece substituído pelo de desperdício? Que relações podemos estabelecer com outros modos

de vida não pautados pelo modelo-trabalho e quais tensionamentos neste binômio alisamento/estriamento podem ser identificados na obra de Alÿs?

ANÁLISE: CORPOS EM DESLOCAMENTO

Francis Alÿs nasceu em 1959 na Bélgica, estudou arquitetura e desenvolveu sua tese de doutorado na Itália na primeira metade dos anos 80. Em 1986, escapando do serviço militar belga, optou por participar de um projeto de seu governo para ajudar o México após o terremoto que atingiu gravemente o país, em 1985. Desde então, Alÿs mora na Cidade do México, onde desenvolve sua carreira artística, iniciada aproximadamente em 1989. Naquele ano, Alÿs, após ter dificuldades legais para voltar à sua terra natal, busca sua função e seu lugar na imensa e caótica Cidade do México.

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

Alÿs não parece interessado em transformar seus projetos em obras de arte (entendidas aqui como produtos acabados) e declara que para ele os processos são o núcleo do trabalho. O mote do eterno ensaio, de projetos não teleológicos, estão por trás de toda sua poética. O artista reforça uma posição de não trabalhar por resultados, por fins dados ou pela conclusão de suas proposições. Seus trabalhos distanciam-se de obras de arte facilmente capturáveis pelo mercado. Mesmo com uma produção reconhecida internacionalmente, Alÿs parece repetir em sua trajetória a frase do personagem *Bartebly*⁵ “Prefiro não”. Prefiro não entrar no sistema que demanda resultado, prefiro não me adaptar, prefiro me ocupar de outra coisa. É uma postura ativa, de escolha, mesmo que seja uma escolha negativa: Alÿs não se conforma e não se resigna, cria espaços de resistência e de atrito, no território e no tempo que ocupa através de seus trabalhos. Mais do que uma resposta negativa ou transgressora em relação ao sistema das artes, Alÿs está interessado em processos que desencadeiam outros processos, como mitos e fábulas, cujo conteúdo não é apreensível nem circunscrito a um único relato ou a uma narrativa conclusiva.

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

AÇÕES POÉTICAS

Turista, 1994

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

37



Figura 1 – Francis Alÿs, Turista. Documentação fotográfica de uma ação.

Fonte: Ferguson, R., Fisher, J., Medina, C. (2007).

México (D.F.) é uma cidade que te obriga constantemente a responder à sua realidade, (...) a te reposicionar frente a essa entidade urbana desmesurada. Toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sítio neste caos urbano. (Alÿs, 2006).

O artista discorre, assim, sobre os processos de identificação e pertencimento, de agenciamento e territorialização a partir de sua vivência no centro da capital mexicana, onde escolheu

instalar seu estúdio. Segundo Lefebvre, a manutenção destes antigos núcleos urbanos deve-se a qualidades estéticas como a presença de monumentos e de sedes institucionais de poder, mas também por configuraram-se como espaços destinados originalmente a festas, desfiles, celebrações e passeios. Hoje tornando-se, por esses mesmos motivos, focos de interesse e produto de consumo para turistas e estrangeiros. O autor atesta que tais centros “sobrevivem graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar” (Lefebvre, 2001).

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

Na perspectiva do regime estético das artes proposto por Rancière, ao se colocar como “um trabalhador – o turista” Alÿs produz um ruído na cotidianidade mexicana; manipula as formas de fazer, de dar visibilidade e de, conseqüentemente, produzir um pensamento político. O artista não está preocupado em estetizar uma ação política, justamente o contrário: ao articular corpos no nível do sensível, produz um ato totalmente político e dissensual por natureza. O autor da ação provoca uma leitura comparativa que evidencia o reducionismo da situação, onde uma pessoa é lida por sua função no sistema socioeconômico. Não apenas o artista destoa fenotipicamente dos que o cercam, mas sua função naquele local gera perturbação. Alÿs desconcerta os acordos, nos levando a refletir sobre os conceitos de função, ocupação e trabalho, bem como o uso do tempo e do espaço na cidade.

Acerca dessa concepção vale resgatar palavras de Deleuze e Guattari, para quem “o trabalho efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços lisos” (Deleuze e Guattari, 1997). Poderia se dizer que Alÿs, com essa intervenção, está chamando a atenção para o estriamento do tempo livre, hoje já absorvido pelas estruturas de lazer e estratégias de entretenimento que não mais permitem espaços não preenchidos em nossas vidas. Cada hora de nosso dia e cada metro quadrado de nossa cidade precisam enquadrar-se dentro de alguma função, muitas das vezes tendo o trabalho como referência, mesmo que seja por oposição (espaços-tempos de ócio, férias ou turismo).

A situação, mesmo antes da ação de Alÿs, poderia ser encarada como um alisamento do espaço público através das táticas que nele tomam lugar, à revelia do planejamento urbano e das políticas de higienização presentes e atuantes naquele momento na capital mexicana. O trabalho informal que diariamente se estabelece no local, através de agenciamentos e processos de terri-

torialização, recebe uma segunda camada de intervenção. Alÿs percebe que, mesmo dentro de uma ação que burla a dominação formal e a gramática do planejamento urbano, existem normas tácitas e posturas já estabelecidas entre os corpos ali presentes, estriando novamente um espaço alisado, remetendo assim à complementaridade e simultaneidade entre esses dois movimentos.

O próprio autor indica que sua ação se situa entre o trabalho e o ócio, entre a observação e a participação. Não se trata de tensionar o próprio campo e de refletir sobre a função do artista na sociedade (sua plaqueta indica turista e não artista). Alÿs suspende o entendimento comum sobre ocupação, do tempo e do espaço, ao disponibilizar seu dia e fazer uso do espaço público ao sabor do acaso. Ao invés de deixar seu tempo ser estriado por uma agenda de atividades, coloca-se à mercê de quem quiser contratar seus “serviços” de turista, gerando reações de incredulidade, surpresa, suspensão de certezas. O artista corporifica perguntas: qual é sua função naquele local? O que pode ser considerado uma ocupação? Qual é o papel do turista naquele contexto? Que elementos geram identidade na coisa pública?

Nesse trabalho, o corpo do artista é um corpo político, que força sua entrada num sistema ao qual não pertence, criando uma narrativa absurda que acaba por abalar nossas convicções (tão frágeis quanto arraigadas) sobre os modos de produção e de consumo que envolvem os espaços públicos da cidade e as relações sociais nele tecidas.

Paradoja de la práxis I – Algunas veces el hacer algo no lleva a nada, 1997

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



Figura 2 – Francis Alÿs, *Paradoja de la práxis I*. Documentação fotográfica de uma ação.

Fonte: Ferguson, R., Fisher, J., Medina, C. (2007).

Em *Paradoja de la práxis 1*, torna-se ainda mais evidente um aspecto da poética de Alÿs: a provocação em relação ao modo como ocupamos nossa vida urbana e a percepção do artista frente à história latino-americana de eterna busca pelo progresso. Lefebvre defende que, já a partir da metade do século XIX, a burguesia “progressista” toma para si o papel de desenvolver a economia, através de um discurso de crescimento racional. Neste caminho, avança substituindo a opressão pela exploração e, segundo ele, “esta classe enquanto tal não mais cria; substitui a obra pelo produto” (Lefebvre, 2001).

A ação de Alÿs vai na contramão desse sistema de valores que coloca o produto no mais alto patamar e olvida-se da obra. *Paradoja de la práxis 1* desfaz o produto. O que permanece é apenas a obra em seu entendimento mais amplo. O trabalho de Alÿs se contrapõe ao domínio progressista trazido por agentes externos. Alÿs foca no axioma “máximo esforço, mínimo resultado”, enunciado por ele ao comentar a alusão que a obra faz ao processo de modernização sempre incompleto e cíclico das cidades latino-americanas. Nelas, anacronismos e espaços de resistência parecem surgir na mesma medida em que padrões norte-americanos ou europeus são impostos à população local, visando o desenvolvimentismo rumo ao “primeiro mundo”.

Como dizia Lefebvre, o ser humano tem a necessidade de acumular energias e a de desperdiçá-las, inclusive em atividades lúdicas. É o que realiza Alÿs. O artista se apropria da cidade, passeando por suas avenidas, fazendo uso do espaço público conforme lhe convém, através de suas narrativas e ficções, seus jogos, transformando o acúmulo (de gelo, de energia, de tempo) em puro “desperdício”.

O tempo dos habitantes da cidade aparece atrelado a indicadores de produtividade e remete ao jargão de que “tempo é dinheiro”, sendo parcelado em atividades funcionais, muitas

vezes ligadas às necessidades de consumo criadas por um sistema que parece intangível ao cidadão comum. A eficiência da urbe, expressa pelo pensamento modernista, racionalista, é posta em suspensão, através da proposição do artista. O significado de desperdício ou de falência gera desacordos e, através de sua proposição no nível do sensível, Alÿs cria contornos que evidenciam esse dissenso.

A atitude é política desde sua concepção, coadunando com o entrelaçamento entre estética e política postulado por Rancière. O absurdo da ação nos remete ao entendimento de Rancière sobre o que é irrepresentável e que precede a racionalidade. Trata-se de uma sensibilidade posta em evidência através de um acontecimento estético, que provoca diferentes formas de pensar e de articular os pensamentos. Aqui não podemos partir de nossos parâmetros e acordos para analisar a obra. A ação suspende o inteligível, desestabiliza nossas certezas.

Para Deleuze e Guattari alisamentos são secretados e produzidos justamente onde o estriamento chega a seu ápice. Segundo eles

habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos. (Deleuze e Guattari, 1997).

Alÿs alisa, com seu movimento, parâmetros de sucesso, completude e eficiência; desacelera o ritmo ao criar um obstáculo contrário ao seu deslocamento. O artista não traz respostas prontas nem apresenta soluções ao projeto de modernização ou à forma como ocupamos nosso tempo ou nossos espaços na cidade. Aponta, contudo, para fissuras neste sistema, nos indica outros tempos possíveis, distende a ideia de presente através de sua ação continuada e não baliçada por uma meta ou futuro previsível, e sim por um possível devir. Como escrevem os filósofos “talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir” (Deleuze e Guattari, 1997).

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

Barrenderos, 2004

42

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

Podemos pensar aqui nos processos de expulsão do proletariado e de “biscates” da vida urbana e de seus centros de poder. Fica evidente, em *Barrenderos*, a falência das instituições governamentais em implementar seu projeto de “revitalização” do centro da capital mexicana – um eufemismo para o processo de gentrificação ali iniciado na década de 1980 e comum a várias cidades latino-americanas.



Figura 3 – Francis Alÿs, *Barrenderos*. Documentação fotográfica de uma ação.

Fonte: Ferguson, R., Fisher, J., Medina, C. (2007).

A adoção do nome centro histórico, no lugar de centro, naquele período, denota este tipo de processo que, no início do século XX, atendia por nomes como plano de melhoramentos, saneamento ou embelezamento urbano. De forma irônica, Alÿs nos mostra o avesso deste processo, através do acúmulo de lixo nas ruas do coração da cidade, atestando não apenas a presença dos que se pretendia excluir, mas de seus resíduos indesejáveis.

A mobilização, que acaba por formar uma barricada, nos endereça às revoluções do século XIX, quando, grosso modo, as camadas oprimidas reivindicavam seu direito à cidade e à participação política. As barricadas que tomaram as ruelas da França naquela época são, ainda hoje, um símbolo de resistência e de disputa pelo poder daqueles que se sentem excluídos do sistema, escanteados na política e na vida pública. Seja através do registro em fotos e vídeos – realizado por Alÿs neste e em outros trabalhos – como ferramenta de persistência e de memória dos ambulantes e camelôs no centro urbano; seja através da alusão às barricadas, o artista toca em pontos fundamentais relativos ao direito à cidade.

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

A operação é inicialmente orquestrada por Alÿs, mas aberta o suficiente para que seja coordenada pelo próprio coletivo a partir de um certo ponto, a partir do qual perde-se a noção de sujeito ou hierarquia. É organizada numa partilha comum, no agenciamento dos corpos ali presentes, que vão se conformando ao longo do tempo. Ao final do vídeo, Alÿs comenta que a ação teve um desenrolar muito mais bonito do que ele tinha imaginado em seu projeto. Essa estrutura aberta, incompleta e imprevisível, alinha-se às ideias defendidas também por Deleuze e Guattari e fazem parte dos processos poéticos de Alÿs.

Percebemos ainda outro ponto de encontro entre a ação e os dois teóricos quando, ao analisar as cidades, indicam que o espaço estriado não cessa de criar espaços lisos, ou que as redes de ordem da estratégia produzem permanentemente o oposto a seus objetivos: assim o lucro e a produtividade geram desperdício no sistema e miséria fora dele. Alÿs revela esta tensão através do conceito de desperdício e dos resíduos gerados pelo sistema. Poderia se dizer, inclusive, que ao fazer uma proposição formal, criando uma espécie de escultura com o lixo, Alÿs estria um espaço dantes liso.

Ao mesmo tempo, alisa a ação de trabalhadores ao propor uma atividade que escapa completamente à função para a qual foram contratados. Brinca, assim, com outros possíveis modelos de ocupação do tempo que fogem ao do trabalho, nos lembrando das sociedades indígenas da América Latina, muitas vezes chamadas erroneamente de sociedades da preguiça. Eram sociedades de ação livre, de espaço liso, que desprezavam a noção de excedente ou de acúmulo e que, por vezes, preferiam deixar-se morrer a realizar trabalhos forçados. Preferir deixar-se morrer, assim como Bartleby, é uma postura de alisamento extrema frente a um sistema opressor que impõe suas regras sem deixar espaço para atividades criadoras como a proposta por Alÿs.

Puente, 2006

Imagine uma negociação proposta a diferentes grupos de velejadores, pescadores e turistas para criarem, a partir do enfileiramento de seus barcos, uma linha o mais longa possível, mar adentro. Imagine recrutar diversos voluntários para essa ação em dois países separados por alguns quilômetros de oceano, no intuito de formarem, na união de suas linhas, uma ponte. Agora imagine que estes países são Cuba e Estados Unidos.



Figura 4 – Francis Alÿs, Puente. Documentação fotográfica de uma ação.
Fonte: Ferguson, R., Fisher, J., Medina, C. (2007).

Neste projeto Alÿs utiliza os canais de fluxo e de trânsito que estão à disposição da população, que são públicos, para questionar as linhas arbitrárias e muitas vezes invisíveis, nem por isso, menos difíceis de cruzar, entre fronteiras. Alÿs propõe quebras nos limites impostos, possibilidades de escapar ao sistema de controle ou, no mínimo, de evidenciar seu absurdo. Expande o conceito de espaço público para além das ruas e praças, alcançando as praias, as águas de domínio público, o mar.

Lefebvre nos fala de direito ao acesso, ao público, ao heterogêneo, à apropriação. Alÿs nos propõe maneiras de atualizar esse discurso, realizando-o através de ações poéticas. A ponte a ser construída coletivamente representa uma união tida por impossível, entre dois mundos de acentuadas diferenças culturais, políticas e, obviamente, econômicas. O autor afirma, ao falar de arte, que esta “restitui o sentido de obra; oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra” (Lefebvre, 2001).

Alÿs incita a população local a lutar contra as barreiras invisíveis que separam os dois países, que limitam seu direito de acesso e de apropriação. Trata-se, inicialmente, de uma ficção, algo não palpável ou concreto, mas que toma forma na vida real, assim como as fronteiras.

Segundo Lefebvre “não há dúvida nenhuma que o conhecimento da realidade urbana possa incidir sobre o possível (ou sobre as possibilidades) e não apenas sobre o acabado ou sobre o passado” (Lefebvre, 2001).

Alÿs corrobora na geração de outros possíveis que determinam modos de transformação, através do regime estético da arte, criando um posicionamento político. Toda proposta parte do dissenso. No vídeo-registro da ação, percebemos a assimetria entre a quantidade de voluntários participando do lado norte-americano (menos de uma dezena), do expressivo número de participantes cubanos (centenas). Não existem acordos e a negociação de onde parte o artista evidencia essa necessidade política em lidar com sujeitos plurais, não apenas em seus objetivos, mas em suas visões, identidades e papéis no projeto proposto.

Rancière discorre que o conceito de vanguarda artística só faz sentido quando temos a “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (Rancière, 2009). Criar pontes é o que fazem nossos pensamentos, gerando novas associações e significados possíveis para conceitos existentes. O mesmo procedimento é incentivado por Alÿs, buscando novas formas de pensabilidade sobre uma situação já não mais questionada em seus fundamentos.

Ao propor ações processuais em que o percurso torna-se mais importante do que o ponto de partida ou o de chegada, Alÿs nos remete à diferença entre liso e estriado proposta por Deleuze e Guattari, quando afirmam que um e outro se diferenciam, antes de mais nada, pela relação inversa do ponto e da linha: no espaço estriado parte-se de dois pontos entre os quais desenha-se uma linha, enquanto no liso o que importa são os pontos que resultam do cruzamento das linhas, o entre. Alÿs propõe a criação de duas linhas, mas o que interessa é a possibilidade de uma intersecção entre elas, um cruzamento, uma ponte, um entre. Alÿs afirma que “não se mudou nada, mas se introduziu por algumas horas a possibilidade de mudança” (Alÿs, 2007). É um pensamento recorrente em sua trajetória, que defende experiências cujo valor está mais radicado nas múltiplas tentativas do que na conclusão.

CONCLUSÕES: MOVIMENTOS CIRCULARES

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

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

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

O artista transborda o sentido de espaço e ocupa a cidade também em sua dimensão temporal. Lefebvre já havia alertado para a circunscrição não salutar, realizada pelo urbanismo moderno, que especializou o tempo, subordinando-o a suas métricas. Através de desacelerações, mudanças de ritmo, interferências nas agendas e no cotidiano da cidade e de seus habitantes, Alÿs cria outros tempos no tempo.

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

As ações identificam-se com o que Certeau (1994) chama de microrresistências e, mesmo através de uma pequena amostragem de suas obras, como a apresentada neste artigo, podemos entrever sua potência desestabilizadora. Suas proposições encontram-se na contramão da sentença de Thatcher e arranham os discursos hegemônicos. Se contrapõem aos processos de estetização característicos de nossa época e também à leitura conformista de que somos todos consumidores dentro de um sistema capitalista (como profetizada pelos Situacionistas e reatualizada por Lipovetsky e Serroy, 2015). A hipótese que permanece é de que a potência na trajetória de

Francis Alÿs está em seguir buscando novos possíveis, causando estranhamentos e instabilidades no espaço urbano, apontando para aquilo que está a ponto de se tornar, e dessa forma, às vezes fazer algo poético se tornar político e às vezes fazer algo político se tornar poético...

Agradecemos à CAPES pelo financiamento das bolsas que tornaram essa pesquisa possível.

REFERÊNCIAS

Alÿs, F. (2007). *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*. Nova Iorque: David Zwirner.

Alÿs, F. (2007) *Contemporary Artists*. Londres: Phaidon.

Alÿs, F. & Medina, C. (2006). *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Cidade do México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.

Durini, L. (1997). *The Felt Hat a Life Told*. Milão: Charta.

Ferguson, R., Fisher, J., Medina, C. (2007). *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon.

Harvey, D. (2004) *Espaços de Esperança*. São Paulo: Loyola.

Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.

Melville, H. (2005). *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Recebido em: 01/08/2018
Aceito em: 11/09/2019