

Bala perdida na fronteira de cristal: legado, hesitações e contradições do insITE

Bala perdida en la frontera de cristal: legado, vacilaciones y contradicciones de insITE

Stray bullet on the border of crystal: Legacy, hesitations and contradictions of insITE

Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense
oliveira@vm.uff.br

Resumo: Este artigo investiga aspectos da mostra internacional insITE, que entre 1992 e 2005 se dedicou ao espalhamento de projetos de arte nos espaços públicos da região de fronteira entre San Diego e Tijuana. Inicialmente formado por instituições de arte da região, o insITE avançou paulatinamente na direção de sua emancipação institucional, consolidada com o insITE97. Dez anos após a realização da última edição do insITE (2005), o presente artigo analisa o processo de construção da mostra à luz das novas práticas de arte na esfera pública, evidenciando as contribuições, hesitações, ambiguidades e contradições diante do contexto da fronteira. Articulado no campo da história da arte, com contribuições das ciências sociais e políticas, o artigo conclui pelo entendimento do insITE como parte de um projeto de construção de identidade para San Diego, arquitetado por suas elites, que tenta manter a cidade descolada de uma percepção política da fronteira.

Palavras chave: arte, política, comunidade, identidade, fronteira.

Resumen: En este artículo se investiga la muestra internacional insITE que entre 1992 y 2005 promovió la difusión de proyectos de arte en espacios públicos de la frontera San Diego-Tijuana. Inicialmente formada por instituciones de arte de la región, insITE avanzó hacia su emancipación institucional, consolidándose con insITE97. Diez años después de la última edición de insITE (2005), se analiza el proceso de construcción de la muestra a la luz de las nuevas prácticas artísticas en el espacio público, destacando las aportaciones, dudas, ambigüedades y contradicciones con el contexto de la frontera. Articulado en el campo de la historia del arte, con aportes de las ciencias sociales y políticas, se concluye que insITE se integra en un proyecto de construcción de la identidad de San Diego, diseñada por sus élites, para mantener la ciudad lejos de una percepción política de la frontera.

Palabras clave: arte, política, comunidad, identidad, frontera.

Abstract: This article investigates some aspects of the international exhibition insITE, which between 1992 and 2005 was dedicated to the spreading of art projects in the public spaces of the border San Diego-Tijuana. Initially formed by art institutions in the region, insITE gradually moved towards its institutional emancipation, fully consolidated with insITE97. Ten years after the last edition of insITE (2005), the present article analyzes the process of construction of the exhibition in the light of new art practices in the public sphere, highlighting the contributions, hesitations, ambiguities and contradictions to the context of the border. Articulated in the field of art history, with contributions from the social and political sciences, the article concludes that insITE is part of an identity-building project for San Diego, designed by its elites, which attempts to maintain the city detached from a political perception of the border.

Keywords: art, politics, community, identity, border zone.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2016

Fecha de aprobación: 30 de noviembre de 2016

Fecha de recepción de versión final: 17 de enero de 2017



e-ISSN 2448-539X

insITE: arte e política na fronteira

O globo encolhe para aqueles que o possuem; para os desalojados ou despossuídos, migrantes ou refugiados, nenhuma distância é mais aterradora que os poucos metros da travessia da fronteira.

Homi K. Bhabha, *Double Visions*
(1992, p. 88; tradução nossa)

As zonas de fronteira são, por sua própria natureza, regiões singulares, espaços de hibridização, de assimilação e de resistência demarcados por encontros de identidades em permanente processo de negociação. Zonas onde culturas, raças, etnias, políticas, economias e sociedades se tocam, se miram, se escutam e se contaminam através de um contágio em contínuo processo de aprofundamento e de expansão. Se, em tese, essa parecer ser a realidade das fronteiras, o que então poderia ser dito dessa fronteira que separa Estados Unidos e México? Uma fronteira que aproxima e aparta dois mundos – o norte-americano e o latino-americano – que, conforme definido por Samuel P. Huntington (1996), assiste a um choque entre civilizações. Culturas diferenciadas, singularizadas por histórias que cruzaram os séculos em processos de contaminação, consolidação e depuração, e que têm na contemporaneidade apenas mais um *momentum* de uma sucessão de tempos.

É justamente este canto de mundo, este cenário no qual se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos, e por extensão, da América Latina, tendo o Oceano Pacífico como testemunha, que serviu como pano de fundo para a instauração e continuidade do insITE que, há pouco mais de dez anos, em sua edição de 2005 – insITE_05 – se apresentou como dedicada às “práticas de arte no domínio público entre San Diego / Tijuana”. Neste cenário “altamente carregado, politizado e contencioso” (Firstenberg, 2005, p. 60) da fronteira, *frontera*, *border*, o próprio insITE, na

condição de produto cultural dessa região, se viu atravessado pelo embate de diferentes interesses, não permanecendo imune às extraordinárias injunções das forças políticas e econômicas da região. Forças que, por sua vez, acabaram por formatar a mostra, por influenciar seus objetivos, direcionar suas metas e consagrar suas limitações.

Dessa maneira, as fantásticas implicações – culturais, políticas, sociais, econômicas – dessa região de aproximações, de fricções e de conflitos se constituiriam como a matéria prima a ser explorada, investigada e reinventada pelos artistas convidados a desenvolver seus projetos de arte na região. Essas mesmas implicações sempre estiveram incrustadas na própria estrutura do insITE, criando uma tensa dialética entre o consentir (que os mecanismos de controle dessas forças políticas viessem a formatar a mostra) e o resistir (ao empregar os próprios recursos e canais criados e/ou providos pela mostra para evidenciar a ação e a coerção desses interesses locais). Assim, o insITE acumulou em si as pressões das políticas e dos interesses das forças sócio-econômicas que lhe deram suporte e que, de uma maneira ou de outra, ao fim e ao cabo, representou.

Nos treze anos que separam a primeira de sua última edição, o insITE pareceu repisar os caminhos que desde o final dos anos 1960 têm sido experimentados por artistas na busca de alternativas às encruzilhadas do modernismo, tendo atravessado o espaço do espectador, cruzado os muros dos museus para se espriar pela natureza e pelos espaços “contaminados” das cidades e da cultura do cotidiano. Neste sentido, o insITE passou por um curioso processo de aproximação em relação aos desdobramentos da história recente da arte pública. No entanto, conforme apontado por Mark Quint, proprietário da Quint Gallery, La Jolla, Califórnia, e um dos criadores do IN/SITE92 (em 1992), a primeira mostra do insITE foi construída em torno da noção de arte-instalação pelo fato de ter sido promovida pela Installation Gallery (San Diego): “poderia ter sido uma exposição de pintura, ou

qualquer outra coisa”, nas palavras de Quint (2005). Beneficiada por certo parentesco conceitual e histórico entre arte-instalação, *site-specific* e arte pública, a partir de sua edição de 1997 o insITE passaria a centralizar suas ações nos espaços públicos.

O insITE, em suas cinco edições, enfrentou um permanente processo de transformações, no qual a mostra reproduziu um paradigma de transitoriedade, tendo na mobilidade e na impermanência de sua organização, perspectivas e metas, algumas de suas características: em cada nova edição, um novo formato a marchar por trilhas sugeridas na edição anterior, pistas a clamar por uma melhor elaboração, a rogar por maior ênfase, mesmo que isso viesse a demandar deslocamentos significativos em assunções consolidadas. Essa “retórica da renovação” foi apresentada de diferentes maneiras em assertivas que se repetiam desprovidas de maior sentido crítico, que desconsideravam que essas transformações foram, em parte, decorrência das dificuldades da mostra em compreender e explorar, em seu melhor tempo, as contribuições mais avançadas dos artistas participantes da mostra.

Ainda em 1995, o crítico de arte Thomas McEvilley escreveu, em resenha para a *Artforum*, acerca do descompasso do insITE: “[O] ‘insITE94’ flutua na onda de mostras *site-specific* anteriores, tais como aquelas em MÜNSTER, Ghent, Newcastle e Sonsbeek, mas chegou uns cinco anos atrasado” (McEvilley, 1995, p. 112; tradução nossa). O mesmo foi expresso pelo artista mexicano Marcos Ramirez ERRE, participante das edições de 1994 e 1997, em entrevista com o autor: “o insITE está sempre *um* insITE atrás” (2005).

Mas, afinal, quais seriam as motivações para a realização e, principalmente, para a continuidade de um projeto de mostra de caráter internacional como o insITE em uma região de fronteira, mostra que ao longo de treze anos atravessou cinco edições? Não há dúvida que entre as principais motivações figura o desejo das elites locais em projetar a

cidade e a região como um importante centro de produção de arte contemporânea, afirmando assim sua plena “modernidade” em consonância com as práticas artísticas e curatoriais vigentes no cenário internacional da arte, reiterando que “*we should also be a major center for art*”, conforme consignado com fina ironia crítica pela artista Andrea Fraser em sua *performance* para o insITE97 – *Inaugural Speech*.¹

No entanto, a tensão surgida na fricção do encontro de dois mundos – o encontro da fronteira – precisaria ser contida, domesticada, domada, amansada nos projetos de arte do insITE, o que, até certo ponto, foi alcançado em 2005, em sua edição conceitualmente melhor articulada e politicamente melhor adequada aos interesses das elites da região. Neste sentido, o curador Osvaldo Sánchez parecia plenamente seguro e convicto ao afirmar seu contentamento com a forma – discreta, desenfaticada – com que as questões da fronteira emergiram na produção dos artistas do insITE_05, distanciadas das perspectivas irrefutavelmente ativistas da *border art* dos anos 1970 (Sánchez, 2005).

Embora os organizadores e as lideranças do insITE fossem capazes de reconhecer que a singularidade da mostra advinham justamente dessa cartografia de sonhos projetados para o futuro entre realizações e frustrações, que o vigor da mostra exalava justamente desse cotidiano conflituoso, em momento algum o insITE almejou ser percebido ou perceber a si mesmo como um projeto ou mostra de arte comprometida com a investigação e o debate das implicações sociais e políticas das contenções ao trânsito de gentes na fronteira. A retórica do insITE sempre tergiversou acerca da necessidade de sua afirmação como uma mostra dedicada à investigação das questões da fronteira, não se furtando, no entanto, a

¹ A *performance* de Andrea Fraser foi apresentada no mesmo palco da 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 (EUA) e Ernesto Zedillo (México).

certa exploração artilosa, conforme reflexões de Louis Hock, artista e professor da Universidade da Califórnia, San Diego (UCSD):

Eles [o insITE] queriam lidar com San Diego como um *site* de arte internacional em torno da fronteira, mas não queriam investir no ambiente politizado do qual saiu muito da inspiração das obras de arte criadas anteriormente; [...] eles não queriam ser uma extensão do Border Art Workshop. Eles queriam construir uma noção diferente de contexto artístico, muito embora tivessem algumas das mesmas características [do BAW/TAF]. (Hock, 2005)

Essas são algumas questões que norteiam nossas reflexões críticas em torno do insITE em uma análise empreendida passados mais de dez anos desde a última edição da mostra – insITE_05 –, tentando compreender seu legado e suas lacunas para a produção de arte e para as relações sociais na região de fronteira entre Tijuana e San Diego.

Que fronteira é essa?

O contrato de serviços explicitava-o: virão do México para Nova York, às sextas-feiras à noite, para trabalhar nos sábados e domingos, voltando para a Cidade do México nos domingos à noite. – Com as passagens de avião e tudo sai mais barato do que contratar trabalhadores aqui em Manhattan. Pouparamos entre 25 e 30% – explicaram-lhe os seus sócios gringos.
Carlos Fuentes, *A fronteira de cristal* (1999, p. 163)

Lisandro Chávez e Audrey são os personagens centrais do formidável conto de Carlos Fuentes – *A fronteira de cristal* –, dando materialidade à metáfora de ambiguidades que marcam o fascínio e a concomitante rejeição entre mexicanos e norte-americanos, uns sobre os outros, encantamento pelo que vêem nos outros e sabem que não são, encantamento pelo

que se reconhecem incapazes de ser; uma sedução que contracena com preconceitos que os antagonizam e os apartam.

Trata-se de um conto que enfatiza as percepções disseminadas em cada um desses países – México e Estados Unidos. Lisandro, um prestador de serviço que viajou três mil, trezentos e cinquenta e sete quilômetros para limpar vidraças em Manhattan, Nova York; Audrey, “empenhada em achar um boa frase, atraente, *catchy*, para um anúncio de televisão da Pepsi-Cola” (Fuentes, 1999, p. 172). Ele, um trabalhador não-qualificado, acostumado a uma baixa remuneração por sua força de trabalho; ela, uma executiva que explora seu talento e seus melhores haveres intelectuais com retribuição à altura. Ela a exportar criatividade e competência para o mundo, enquanto ele aluga seus braços por 100 dólares para o trabalho de um final de semana, algo inimaginável em sua própria realidade.

São dois lados de uma fronteira multifacetada; uma fronteira na qual se entrecrocavam imaginários, percepções de mundo, realidades. Ao sul, a enorme diversidade e riqueza de uma América Latina que peleja por desvencilhar-se de séculos de exploração. Do lado de cima dessa linha mais que imaginária, o país mais rico do planeta, o mais poderoso e também o mais belicoso, capaz de utilizar sua máquina de guerra em defesa de seus interesses comerciais, em defesa dos interesses de uma nação que, se preciso for, vai à guerra em qualquer quadrante do globo. Uma nação que desde seus primórdios foi constituída sob a égide do enfrentamento, de guerras e conquistas.

Mas a “fronteira de cristal” revela-se como uma linha que persiste nos mapas da geopolítica, que insiste em demarcar territórios de soberania, poder e exclusão, que parece empenhada em remover possibilidades de integração, mantendo as partes sulcadas.

No entanto, ela é uma linha que está longe de ser verdadeiramente uma linha; evidencia-se como um plano que se alarga, que ganha territorialidade, que se estende por

planícies e vales dos dois lados da fronteira. Embora se apresente como barreira, não impede que as partes se vejam, não obstrui a sedução entre os dois lados. Uma sedução que atravessa as barreiras da burocracia e da política, alargando a linha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de geografia dos velhos tempos para se transformar em região de fronteira, domínio híbrido que se caracteriza pelo entrecruzamento de percepções de mundo calcadas em tradições distintas, pertencentes a tempos pretéritos, tornando as regiões de fronteira em territórios de enorme riqueza cultural. Regiões que em nada refletem as restrições que lhes são impostas pelas políticas de controle e de vigilância.

Se na contemporaneidade, Estados Unidos e México, estadunidenses e mexicanos parecem ter visões e perspectivas de mundo flagrantemente disparatadas, o passado colonial que marca a história desses dois países parece criar certa convergência em suas percepções da fronteira. Assim, para os do norte, mais do que a noção de *border* interessava a noção de *frontier*, percebida em sua organicidade, em sua dinâmica de permanente expansão, marcada por desafios e conquistas. A expansão da fronteira para os norte-americanos esteve sempre apontada para a conquista do oeste, desde a costa do Atlântico até atravessar os quase quatro mil quilômetros continentais² e tocar no Pacífico. Um permanente processo de desbravamento, dominação e colonização para, já no momento seguinte, dar continuidade a uma jornada ainda rumo ao oeste, rumo ao enfrentamento de uma nova fronteira, tida por Frederick Jackson Turner (1983) como o “pico da crista de uma onda – o ponto de contato entre o mundo selvagem e a civilização” (Knauss, 2004, p. 24). Segundo Turner, a maior parte dos países – principalmente os europeus – tinha contra seus processos de expansão uma circunvizinhança tomada por outras nações, o que

² Refere-se à distância aérea entre as cidades de Nova York e Los Angeles, as mais importantes de cada costa, com 2 462 milhas, ou 3 989 quilômetros.

restringia o desejo de espalhamento territorial, diferentemente dos Estados Unidos, que tinham a oeste, na visão de Turner, um vazio “ocupado” pela barbárie à espera de ser civilizado.

Ao longo de todo o período colonial e mesmo depois da independência, os Estados Unidos foram sucessivamente movendo sua *frontier* para oeste até dominarem o segundo oceano, sempre perseguindo “o oeste, que com a força magnética do sol poente, tem uma significação cósmica para todas as culturas” (Hennessy, 1978, p. 7; tradução nossa). Turner (1893), citado por Knauss (2004, p. 24), percebia, no entanto, que esse avançar sem cessar significava acima de tudo um retorno, um recomeço, um renascimento:

Assim, o desenvolvimento americano apresentou não somente um avanço de uma só linha, mas um retorno a condições primitivas, num contínuo avanço da linha de fronteira, e um novo desenvolvimento para aquela área. O desenvolvimento social americano vem continuamente se reiniciando na fronteira. Esse constante renascimento, essa fluidez da vida americana, essa expansão rumo ao Oeste com suas novas oportunidades, seu contato permanente com a simplicidade da sociedade primitiva propiciam as forças que cunham o caráter americano.

Ou ainda nas palavras de Alistair Hennessy, “a fronteira foi uma fonte da juventude mágica onde a América continuamente se banhava e se rejuvenescia” (Hennessy, 1978, p. 7; tradução nossa).

Por outro lado, processo semelhante de expansão colonial ocorreu ao sul da “linha”, o que sugeria uma aproximação entre os dois países até que viessem a se enfrentar em sucessivas guerras em meados do século XIX.

Com referência às terras desérticas do norte do México, Hernán Salas lembra que o conquistador espanhol em nada parecia diferir do anglo-saxão, abraçando igualmente os preceitos e a visão etnocêntrica defendidos por Frederick Jackson Turner:

para o conquistador esta região do deserto também era concebida como uma fronteira, uma terra de ninguém a ser conquistada, chamada de Grande Chichimeca, terra de índios rebeldes e agressivos. O usufruto de um território delimitado pelos índios não foi reconhecido pelos espanhóis, já que se tratava de um território a ser conquistado e, portanto, não estavam dispostos a assumir o que para os aborígenes era uma certeza: sua territorialidade. [...] A noção de fronteira era analisada como um espaço *per se*, imobilizada e a-histórica, que separa arbitrariamente duas supostas realidades sócio-culturais: *civilização* e *barbárie*. É uma noção que surge de um imaginário imperialista que não apenas explica, mas que justifica sua própria ideia da realidade, à qual confronta e reconhece como distante, mas que, por sua vez, torna-se um desafio: conquistar o espaço e seus habitantes. (Salas Quintanal, 2006, pp. 16-17; tradução nossa)

insITE_05: arte e identidade em processos de negação

Um sentido de lugar se mantém distante para a maioria de nós. E esta deficiência pode ser vista como a causa primeira de nossa perda de contato com a natureza, da desconexão com a história, da vacuidade espiritual, e do estranhamento diante de nós mesmos.

Miwon Kwon, *One Place After Another*
(2002, p. 158; tradução nossa)

Com a edição de 2005, o insITE finalmente conseguiria se descolar de forma significativa do contexto político da fronteira, esvaziando a carga político-ideológica dos projetos de arte desenvolvidos sob sua chancela, levando a termo um processo de despolitização que esteve latente nas entrelinhas da retórica da mostra por anos. Dessa forma, o insITE_05 asseverava que a produção de arte que perseguia não se limitava a peregrinar pelas trilhas desgastadas da *border art*, e que a mostra em si não era uma mostra de arte da fronteira, uma identidade sempre repudiada por seu projeto institucional.

Enquanto no passado, a construção da identidade da mostra havia mantido o discurso da despolitização e do descolamento do contexto da fronteira no plano subliminar, repetido à exaustão como um subtexto, em 2005 passaria a ser defendido abertamente pelo curador da mostra, Osvaldo Sánchez, já no marco curatorial datado de setembro de 2003:

“diferentemente de outros projetos que se remetem à esfera social ou à política do espaço urbano, insITE_05 se definiu, desde o começo, como uma prática essencialmente artística e não como um projeto de ativismo social”; ou ainda, “como eixo curatorial para o insITE_05, *Bypass* procurará instigar uma prática que evitará a geração de uma mera coleção de representações artísticas acerca do contexto da fronteira”.³

Permitindo que a fronteira transparecesse – controlada, domada – nos seus projetos de arte, o insITE_05 mais uma vez reafirmava a ambivalência que caracteriza a narrativa da mostra, que se apropria das problemáticas da fronteira enquanto procura mitigar sua intensidade, lembrando-nos mais uma vez que o insITE – entendido a partir da manifestação do desejo de sua elite dirigente – não busca nem jamais buscou abarcar qualquer forma de enfrentamento político, e que seus gestos e ações conciliatórios sempre visaram a minimização dos conflitos. Com esse norte muito bem definido, o insITE_05 manteve sob controle a emergência de eventuais arroubos contestatórios nos projetos de seus artistas convidados, autorizando “a incorporação do ‘social’ em pequenas porções que esteticamente são digeridas com facilidade, e que não requerem qualquer reflexão ulterior” (Kravagna, 1998, p. 1; tradução nossa).

Com essa política de um “enfrentamento diluído” das complexidades da fronteira, o insITE frustrou aqueles que acreditavam que a potência da mostra residia justamente na confluência apaixonada entre arte e aquele contexto politicamente singular, absorvente, vigoroso e intenso, a clamar por abordagens e respostas que fossem, a um só tempo, sensíveis, inventivas, potentes e veementes, articuladas com as experimentações da produção de arte na contemporaneidade. O crítico Kurt Hollander não teve dúvida em

³ Trecho do *Curatorial Statement*, assinado por Osvaldo Sánchez e datado de setembro de 2003. Disponível em <http://www.insite05.org>.

afirmar que o “insITE cresceu e está fundado em torno da situação politizada da fronteira, e isto é o que em grande parte empresta à mostra sua relevância” (Hollander, 1998, p. 48; tradução nossa).

Contudo, o caminho trilhado pelo insITE pareceu perseguir um plano de voo rigorosamente traçado pelos seus organizadores, não estando em absoluto alheado de sua real pretensão, qual seja, a de projetar a região – e suas elites – no cenário internacional contemporâneo. Mergulhando nas raízes do projeto, Louis Hock, artista participante do insITE97, lembrou que no cenário inflamado da produção de arte da região nos anos 1980 e 1990, momento de emergência da primeira edição do insITE (1992), se destacava a atuação do Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF): “de alguma maneira, eles [o insITE] tentaram se aproveitar daquele *momentum*, ao mesmo tempo que queriam se distinguir do que vinha acontecendo. [...] Eles não queriam ser uma extensão do Border Art Workshop” (Hock, 2005).⁴

Gestado na simbiose entre arte e ativismo, o Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo havia se transformado em uma espécie de fantasmagoria a percorrer os corredores institucionais do insITE, representando uma identidade repudiada pelo projeto, que sempre procurou trilhar caminhos diferenciados no terreno da política, da ideologia e da arte, evitando ser confundido como “uma extensão do BAW/TAF”.

Assim, em sua versão conceitualmente mais amadurecida e politicamente melhor concebida em consonância com seus interesses identitários (o insITE_05), o insITE logrou certo êxito em se afastar da carga mais flagrantemente política da fronteira, explicitando sua desidentidade como mostra de *border art*. Dessa maneira, o insITE pareceu replicar o

⁴ A respeito das intervenções de Louis Hock, David Avalos, Elizabeth Sisco, Deborah Small, Michael Schnorr, entre outros, na região de San Diego nas décadas de 1980 e 1990, ver Pincus (1995).

processo de construção de identidades pela negação arquitetado e perseguido pelas elites de San Diego, cidade que não percebe a si mesma – nem quer ser percebida – como uma *border city*.

Com isso, o insITE parecia perder até mesmo aquele *delay* – o de estar sempre um insITE atrás, conforme apontado por Marcos Ramirez ERRE –, vendo, no espelho do tempo, o aumento da distância que separava o insITE daquela produção de arte contemporânea visceralmente comprometida com a vida social por se recusar a enfrentar uma questão com a qual, anos mais tarde, Grant H. Kester, crítico e teórico da arte baseado em San Diego, abriria um de seus livros:

Por que, na última década e meia, tantos artistas foram atraídos para modos de produção colaborativos ou coletivos? Este é um fenômeno global, desde as bienais da moda da Europa [e das Américas] até as aldeias da Índia central, da margem de Hamburgo ao círculo ártico da Finlândia, e de centros de novas mídias generosamente subsidiados a programas de arte comunitária com dificuldade de financiamento. (Groys, 2011, p. XI; tradução nossa)

O insITE deixava que se escorresse definitivamente entre os dedos a oportunidade de firmar sua relevância entre as principais bienais internacionais ao redor do mundo.⁵ Isso porque o circuito internacional de arte contemporânea há muito vem demandando, e de maneira crescente, por uma produção de arte que, visceralmente imbricada com a vida social e seus respectivos contextos, seja uma leitura politizada dessas realidades, que seja um processo que aproxima de forma inquebrantável arte, política e práticas sociais que, muitas vezes, não se importa em sacrificar o próprio objeto artístico, como resultado da prática de arte. Conforme pudemos defender e desenvolver em outra elaboração, o objeto

⁵ Entendidas com um tipo de mostra internacional que reúne artistas de diferentes partes sob a perspectiva bem demarcada de um (ou mais) curador(es), independentemente de sua periodicidade.

artístico revela-se como “o testemunho residual do processo de arte, o lugar que acompanha a instauração da arte mas que não a contém. [...] Neste sentido, entendemos que o objeto artístico revela-se como vestígio e memória do processo de arte” (Oliveira, 2015, p. 107).

De acordo com Pablo Helguera (2011),

a prática da atual arte socialmente comprometida, frequentemente referida como “prática social”, [...] exclui, pela primeira vez, uma referência explícita à produção de arte. Seu predecessor imediato, “estética relacional”, preserva o termo em seu princípio fundamental, estética (o qual, ironicamente, faz referência do que a arte a valores tradicionais – por exemplo, beleza). A exclusão da “arte” coincide com um desconforto geral crescente com as conotações do termo. “Prática social” evita evocações tanto ao papel moderno do artista (como um visionário iluminado) quanto à versão pós-moderna do artista (como um ser crítico autoconsciente). Ao contrário, o termo democratiza o processo, tornando o artista em um indivíduo cuja especialidade inclui o trabalho com a sociedade como uma habilidade profissional. (p. IX e 3)

No entanto, embora o fantasma da fronteira parecesse rondar os sonhos e os pesadelos das elites de San Diego, cidade que se recusa a perceber a si mesma como “border city”, isso não impediu que alguns artistas do insITE_05 – em fragorosa minoria, é verdade –, mantivessem seu foco e que direcionassem seus projetos de arte para um debate vigoroso e sensível em torno das questões da fronteira. Não por acaso, foram esses os projetos de arte do insITE_05 que ganharam maior ressonância internacional e maior visibilidade no meio artístico.⁶ É justamente sobre os projetos de alguns desses artistas que nos debruçaremos em seguida. São eles: Paul Ramírez Jonas, Judi Werthein e Javier Téllez.

⁶ Uma imagem da obra de Javier Téllez, *One flew over the void* (*Bala perdida*), ilustra a capa do livro *Situation*, que integra a prestigiosa série Documents of Contemporary Art, publicada em parceria pela Whitechapel Gallery (Londres) e pela The MIT Press (Doherty, 2011).

As chaves, a boa-fé, a confiança, a troca: Paul Ramírez Jonas

Final de tarde de 23 de agosto de 2005, Balboa Park. No Centro Cultural de la Raza, Paul Ramírez Jonas dava início ao insITE_05 com sua palestra-*performance* *Su casa, mi casa*, “um exercício de confiança entre estranhos, [...] um diálogo sobre reciprocidade e fé, [...] uma estrutura simbólica para as interconexões e cumplicidade entre espaços e indivíduos nesta região de fronteira”.⁷

Naquela tarde, não mais do que 15 pessoas se reuniram no Centro Cultural de la Raza para assistir a primeira *performance* de uma série de dez que Paul Ramírez Jonas espalharia dos dois lados da fronteira. Um encontro singelo, quase íntimo, 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 tua casa e a rua”, uma maneira fantasiosa, sutil, de tratar grandes temas como a questão da fronteira (Jonas, 2005).⁸ Ao final do encontro, o artista convidou os presentes para que trocassem cópias das chaves de suas casas, em uma demonstração inequívoca de confiança no “outro”, recorrendo ao auxílio de um profissional (chaveiro) presente “em cena” (Fig. 1).

⁷ Texto de Tania Ragasol, curadora assistente do *Interventions*, publicado na brochura do projeto de Paul Ramírez Jonas para o inSite_05 (tradução nossa).

⁸ Conforme manifesto pelo artista em entrevista com o autor. Outras citações da entrevista neste trecho do artigo aparecerão simplesmente entre aspas.

Fig. 1. Paul Ramírez Jonas (à esquerda) em *Su casa, mi casa*, 2005.
insITE_05, Centro Cultural de la Raza, San Diego, Califórnia



Foto do autor

Mas a questão efetivamente central para o artista em seu projeto para o insITE_05 girava em torno das audiências, configurando-se como o projeto – e o artista – da mostra que com maior clareza enfrentou o problema, fundamental para a produção de arte na contemporaneidade, em especial para a vertente que se autodenomina “pública”. Não foi por outro motivo que Paul Ramírez Jonas (Pomona, Califórnia, 1965) decidiu apresentar sua *performance* em dez diferentes localidades espalhadas pela região da fronteira: Tijuana, Imperial Beach, San Diego e La Jolla.

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 e criando uma

oportunidade singular para que o artista se expusesse às respostas de diferentes platéias/comunidades, variando desde estudantes universitários de arte, história da arte, arquitetura e design a crianças sob amparo do Estado nos centros de proteção à infância, e internos penitenciários de Tijuana – “uma audiência involuntária, que já está lá; [...] como não poderiam gostar? Eles não têm nada para fazer, são prisioneiros, e foram duas horas de entretenimento”, afirmou o artista por entre risos.

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* preservou 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 afirmou ainda – consciente do risco de ser mal interpretado e entendido como reacionário – que as pessoas não querem fazer a obra de arte com o artista, que “as pessoas estão interessadas naquilo que o artista tem a oferecer, e reagem a idéia de colaboração com a comunidade: ‘agora eu também tenho que fazer a obra de arte?’”, provocou Paul Ramírez Jonas entre novos risos.

Mas que comunidade é essa, ou melhor, que comunidades são essas com as quais o projeto *Su casa, mi casa* interagiu, em um processo que não ultrapassaria os limites da participação, conforme notado pelo artista? Ao contrário de outros projetos do insITE_05 em que a imbricação com a comunidade borrava os limites entre artista e comunidade, criador e público, tempo da criação e tempo da apresentação, em *Su casa, mi casa* houve uma clara distinção entre essas diferentes categorias, como que a consolidar as fronteiras

territoriais evidenciadas na *performance*. Da mesma maneira, as dez apresentações da *performance* ocorreram para dez comunidades diferentes.

Nesse sentido, ao distinguir o momento da criação daquele da apresentação da *performance*, o projeto de Paul Ramírez Jonas pareceu reverberar os dois tipos de comunidade apontados por Grant H. Kester, que opõe as “comunidades pré-existentes, politicamente coerentes” àquelas que são “criadas pelos artistas-representantes para a completude de um projeto de arte” (Kwon, 2002, p. 145; tradução nossa).

Enquanto as apresentações do artista foram realizadas para distintas comunidades mais ou menos fechadas, mais ou menos coerentes, tais como os universitários agrupados por interesses e conhecimentos comuns, presidiários reclusos no cumprimento de suas penas ou as crianças sob o amparo do Estado, a interação no plano da criação se deu como diferentes indivíduos e personalidades que, para além de suas singularidades, se aproximaram por emprestar suas histórias acerca de suas “territorialidades” para ilustrar a palestra de Paul Ramírez Jonas, passando, dessa maneira, a integrar uma comunidade extremamente precária que se reuniu apenas na sucessão de imagens diapositivas da obra de Ramírez Jonas, uma comunidade marcada, acima de tudo, pela diferença, momentaneamente suspensa na participação de *Su casa, mi casa*.

A inteligência vívida, o gosto pela polêmica e o espírito crítico fizeram de Paul Ramírez Jonas uma figura central na estrutura da mostra, conforme pudemos observar no entorno do insITE. O artista parecia sempre pronto para denunciar as contradições do insITE_05, enfrentando os debates com desprendimento, tanto em discussões internas como em público. Paul Ramírez Jonas, um artista que se autoidentifica como um *object maker*, se dizia interessado em voltar a desenvolver em um futuro próximo um projeto centrado em um espaço institucional da arte, onde pretendia aplicar sua experiência com as diferentes

audiências/comunidades com as quais pôde interagir no insITE_05, o que certamente reformatou suas perspectivas e percepção sobre essas questões.

Su casa, mi casa, o projeto de Paul Ramírez Jonas, por sua singeleza e desespetacularização, pelo uso de recursos audiovisuais que pareciam há muito descartados como defasados pelos artistas contemporâneos – inserindo o projeto na contramão de uma corrida tecnológica –, pelo seu espalhamento dos dois lados da fronteira, e principalmente por se oferecer a diferentes comunidades, se transformou em um dos projetos de arte de maior interesse e consistência do insITE_05, deixando um legado, que como é usual no insITE, somente deverá reverberar no futuro.

Para o próprio artista, no entanto, a experiência com *Su casa, mi casa* seria seguida de outras tantas que tinha a chave como ponto-chave, experiências que tinham o desbloqueio e a abertura de territórios “interditados” a pessoas comuns. Em 2008, o artista liberou parte do pavilhão do Ibirapuera para os visitantes (detentores da chave distribuída pelo artista) em horários em que a Bienal de São Paulo estaria fechada. Já em 2010, Paul Ramirez Jonas realizou seu projeto de maior envergadura e repercussão: *Key to the city*. Realizado em Nova York como um projeto da organização dedicada à arte pública Creative Time, o artista distribuiu, no mês de junho de 2010, 25 mil chaves que davam acesso a diversos espaços nos cinco distritos da cidade de Nova York normalmente bloqueados ao cidadão comum:

O projeto, que começou em 3 de junho, investe nova-iorquinos comuns ou qualquer outra transeunte com os poderes de magnanimidade normalmente reservados apenas para o prefeito da cidade: entregar uma chave de Nova York a uma pessoa de sua escolha, garantindo-lhe acesso especial a partes da cidade de entrada proibida para pessoas não autorizadas. (Kennedy, 2010, C1)

O tênis, o pé, os sonhos descalços: Judi Werthein

O projeto de Judi Werthein para o insITE_05 – *Brinco* – girou em torno do desenvolvimento, fabricação e distribuição de um par de tênis, “inspirado pela informação, com os materiais que são relevantes e que podem ajudar àqueles que ilegalmente cruzam a fronteira”. Configurando-se como o projeto mais “político” da edição de 2005 do insITE, *Brinco* foi desenvolvido 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 pela própria artista, percorrendo os caminhos da ilegalidade.

Nesse contexto de caminhadas e de observações, Judi Werthein pôde listar algumas das necessidades por vezes vitais para esses caminhantes do futuro, de maneira a incluí-las como pequenos apetrechos agregados ao par de tênis: 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 os primeiros momentos que se seguiriam, além de ícones da fé popular a iluminar o trajeto: na biqueira, a águia, emblema nacional norte-americano, e um pequeno retrato do padre mexicano Toribio Romo, guardião dos imigrantes não-documentados, na parte posterior do tênis (Fig. 2).

Fig. 2. Judi Werthein
Brinco, 2005 (inSITE_05).
Loja de calçados Blends, San Diego



Foto do autor

Fabricado na China através de um processo de produção que expõe a exploração da mão-de-obra em escala planetária, o tênis foi vendido como “*a one-of-a-kind art object*” em uma loja sofisticada de calçados em Downtown San Diego durante os meses da mostra inSITE_05 – de agosto a novembro de 2005 – , 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”, conforme trecho extraídos da brochura do projeto.

Consumo, moda, exploração pelos países do norte, fluxos migratórios vindos do sul são alguns dos elementos que compõem a complexa trama de questões suscitadas pelo projeto da artista argentina (Buenos Aires, 1967) radicada em Nova York – Judi Werthein –

para o insITE_05, tendo como questão central os dramas da fronteira que “saltam aos olhos” e que “a artista não conseguiu evitar”, exposta à dor e ao desespero daqueles que acreditam em uma vida melhor no país do norte:

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 urbanos.⁹ (Werthein, 2005)

É interessante notar e refletir sobre a insistência com que Judi Werthein repetiu que “não pôde evitar a questão da fronteira”; afinal, por que deveria evitar? Acaso não é a fronteira, em suas complexidades e onipresença, a questão de maior relevância da região? Estaria a artista tentando evitar um envolvimento direto e pessoal com uma problemática seguramente complicada e dolorosa? Ou estaria apenas evitando questões que têm sido assinaladas como desgastadas na retórica oficial do insITE, que insiste em não aceitar essa identidade com sua? O que se oculta por trás desse discurso? Ou o que esse mesmo discurso revela?

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

⁹ Conforme relato de Judi Werthein em entrevista com o autor. A partir deste trecho do artigo, outras referências à entrevista aparecerão simplesmente entre aspas ou em destaque no texto.

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 evitar.

Mas se as questões que envolvem o processo de mobilidade e de trânsito na fronteira que divide os Estados Unidos e a América Latina, seu controle, restrições e dramas, são complexas não são, no entanto, os únicos problemas suscitados pelo projeto *Brinco*. Ao lado do consumismo em escala planetária, que encontra sua melhor expressão na cultura norte-americana, com sua capacidade de encolher o mundo na procura da melhor relação de custos e lucros, onde quer que ela esteja, no vizinho México ou na distante China, o projeto de Judi Werthein também nos permite algumas reflexões pujantes no campo da arte.

A primeira questão é aquela que investiga a localização mais precisa da obra de Judi Werthein: estaria no processo de desenvolvimento do projeto em si, que incluiu as pesquisas e a colaboração com os migrantes, com as organizações de apoio e com a própria fábrica chinesa? Ou estaria na travessia dos migrantes em direção aos Estados Unidos, calçando o par de tênis em questão? Ou ainda em sua configuração mais convencional como objeto-múltiplo-de-arte,¹⁰ em exposição na loja de calçados *Blends*, em San Diego, enquanto parecia ampliar o circuito de arte da cidade?

Independentemente da resposta que venha a escolher, até porque *Brinco* parece ser tudo isso, realizando-se justamente na confluência dessas questões e na incorporação de outros paradoxos, o projeto de Judi Werthein parece ainda atender, mesmo que lateralmente, a um anseio de colecionismo entre os patronos do projeto, há muito habitando o entorno institucional do insITE, onde coleções de arte contemporânea têm sido formadas

¹⁰ O projeto *Brinco* produziu 1.000 pares do tênis, dos quais 600 foram destinados à distribuição entre os migrantes, através de organizações com atuação na área, enquanto os outros 400 foram postos à venda por US\$215 na loja *Blends*, de San Diego, na condição de um múltiplo de arte.

em decorrência de um contato direto e privilegiado com artistas internacionais em sua permanência em San Diego.¹¹

Por outro lado, se encontramos dificuldade para precisar o lugar de *Brinco*, mais problemas teríamos para identificar seu público. Afinal, quem seria esse público: o imigrante, coparticipante do projeto, a quem em tese o projeto serviria? Aquele “público secundário” que visitou a loja *Blends* na noite de lançamento do projeto? O consumidor que teve seu caminho cruzado pelo par de tênis enquanto buscava um par de calçados na loja? Ou aquele público que viria a confrontar um par de tênis *Brinco* em um espaço tradicional do sistema de arte? Ou ainda aquele que tomaria conhecimento do projeto através das páginas da história da arte?

Curiosamente, apesar de sua extraordinária multiplicidade em 1.000 pares, dois mil objetos, o projeto *Brinco* parece destinado a certa invisibilidade, da mesma forma que a “comunidade invisível” dos imigrantes participantes no desenvolvimento do projeto, já que o calçado em si não é mais do que uma referência simbólica aos dramas da travessia e ao projeto da artista, sendo a um só tempo, sua materialização e sua metáfora. E nem mesmo a intenção da artista de comprar o par de tênis efetivamente usado no trajeto do ingresso não-autorizado em território norte-americano,¹² quando “minha escultura estaria de fato e finalmente concluída, um projeto em colaboração com os imigrantes”, parece conseguir contornar essa situação, já que teríamos um objeto com uma história e uma memória, uma representação e testemunho da travessia, mas não mais que isso.

¹¹ O galerista Mark Quint não teve dúvidas em afirmar que as pessoas que giram em torno do inSITE têm sido os grandes beneficiários do projeto, em função das coleções particulares de arte contemporânea que puderam formar, conforme entrevista com o autor.

¹² Em um compartimento do par de tênis destinado à distribuição no lado mexicano da fronteira, foi incluído o número de um telefone a ser chamado, além de uma moeda de um quarto de dólar (para a ligação telefônica), de maneira que o imigrante pudesse vender o par de tênis pelo usado na travessia pelo mesmo valor da loja: US\$215.

De acordo com a pesquisadora mexicana Erandy Vergara-Vargas (2008),

Brinco não funciona apenas como um objeto de uso e de consumo, mas serve também para trazer um discurso complexo sobre a imigração. Ao fazer isso, ele faz uma declaração política. Além disso, como o curador e crítico Joshua Decter afirma, o que é importante reconhecer é a habilidade de Werthein de criar “produtos utilitário-estéticos vestíveis que são projetados para agitar”. (p. 41)

De qualquer maneira, como se não bastassem as complexidades centrais que moveram a artista ao se decidir por lidar com os problemas da fronteira, *Brinco* ainda incorporou outras questões relevantes, que poderiam, por um lado, adensar a complexidade do projeto, mas que também puseram o projeto sob o risco da pulverização, da dispersão e da desfocalização.

O voo, o muro, a loucura: Javier Téllez

O artista venezuelano Javier Téllez reuniu 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)*.

Filho de psiquiatras, Javier Téllez (Valencia, Venezuela, 1969) tem carregado 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, com participação em exposições em cidades como Nova York, Cidade do México, Veneza, Frankfurt, Roterdam, Zurique e Sidney: “meu trabalho procura construir uma

ponte entre o doente mental – frequentemente estigmatizado – e a sociedade, desafiando os estereótipos acerca das doenças psiquiátricas” (insITE [Javier Téllez], 2005).¹³

Um público altamente heterogêneo – formado por aqueles diretamente envolvidos com o projeto, aficionados da arte e um público desavisado que apenas queria um encontro com um sol de final de verão – que ocupou as areias e os barrancos em torno do muro de metal naquele canto obtuso da América Latina, naquele ponto de encontro entre dois mundos, para assistir a um acontecimento artístico (Fig. 3 e Fig. 4).

Fig. 3. Javier Téllez, *One flew over the void (Bala perdida)*
insITE_05, Playas de Tijuana, Tijuana, México.
O homem-bala David Smith



Foto do autor

¹³ Texto de Javier Téllez publicado na brochura do projeto *One flew over the void (Bala perdida)*. A partir deste ponto, as referências a este texto de autoria do artista aparecerão simplesmente entre aspas.

Fig. 4. Javier Téllez, *One flew over the void (Bala perdida)*
insITE_05, Playas de Tijuana, Tijuana, México.
O canhão utilizado por David Smith para voar sobre a linha da fronteira



Foto do autor

Em um cenário circense, composto por palhaços, bandinha de música, locução estridente, potencializados às raias do absurdo por um sol inclemente que turvava a visão enquanto o artista Javier Téllez e os curadores assistentes cuidavam dos últimos detalhes do projeto desenvolvido com os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja Califórnia, da cidade de Mexicali, um público típico de eventos de massa, estimado em 500 pessoas, aguardava o ponto alto, o clímax do evento: o lançamento do homem-bala David Smith para o “outro mundo” para o outro lado da fronteira, em um voo livre que consumiria não mais que cinco segundos. 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.

Esse pequeno espaço era dividido entre os animadores da festa e os pacientes psiquiátricos, acomodados em um dos dois pontos centrais do evento (sendo o outro, o canhão) na condição de coparticipantes.

A comunidade dos pacientes psiquiátricos, coparticipante do projeto de Javier Téllez, caracteriza-se por ser uma comunidade *sui generis*, com características muito peculiares a desafiar as noções tradicionais de comunidade, que, entretanto, não diferem de outras similares que habitam uma enorme rede de “casas verdes”¹⁴ ao redor do planeta. Essas comunidades fundam-se no caráter tutelar que regula seu cotidiano, além de serem formadas por membros que não identificam a si mesmos como integrantes dessas comunidades; ao contrário, sua condição é determinada por aqueles que, mesmo não partilhando a cumplicidade desse universo/condição, têm reconhecidos a autoridade e o conhecimento para decretar sua integração a essas comunidades, algo que ocorre à revelia do membro dessa comunidade. Assim, ao contrário das situações clássicas, essa comunidade é formada por integrantes que, em geral, não reconhecem a si mesmos nem as afinidades que os mantêm próximos. Ao traçar um paralelo entre pacientes e imigrantes, o escritor e crítico venezuelano Victor Carreño (2011) destaca que “tanto pacientes quanto imigrantes são transgressores da ‘normalidade’ que vão além das fronteiras, da lei e que se tem de prendê-los, detê-los em sua fronteira para que não transbordem, não importa de onde venham, se do norte ou do sul” (p. 30).

Cinco, cuatro, tres, dos, uno, anunciava uma voz feminina ao microfone, demarcando o momento exato de lançamento de David Smith, momento de rara beleza, de uma poesia comovente que apontava para o absurdo de se recorrer a um canhão para “vencer” a fronteira.

¹⁴ Referência ao conto *O Alienista* do escritor brasileiro Machado de Assis.

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 por um discurso, que ao replicar as práticas discursivas da direção da mostra, incorporaria outros elementos ao projeto, certamente relevantes (como, por exemplo, a necessidade de “oferecer uma atividade terapêutica para estimular o processo criativo nos pacientes”), mas que pareciam deslocar as tensões dessa zona de fronteira, empurrando-a para uma condição de pano de fundo, tal qual o próprio muro no cenário do palco.

Com essa atitude, *One flew over the void (Bala perdida)* pareceu ter se configurado como um projeto-modelo da curadoria de Osvaldo Sánchez para o insITE, um dos que melhor representaram os pressupostos da curadoria, ou que pelo menos mais afinidades apresentaram: colaboração explicitada ao longo de todo o processo, valorizado em suas diferentes etapas e que ganharia extraordinária visibilidade no evento em Playas de Tijuana; com um caráter processual, passível de ser perpetuado apenas através de seu resíduo documental, *One flew over the void (Bala perdida)* foi um projeto poeticamente fotogênico, capaz de gerar belas fotos naquele cenário do Pacífico para publicação no catálogo da mostra e em outras páginas da história da arte, instrumentos primordiais para seu espalhamento nos meandros do circuito internacional da arte contemporânea.¹⁵ Além disso, igualmente importante, o projeto pareceu deslocar a questão da fronteira a uma condição secundária de pano de fundo, uma lateralidade reconhecida com um espírito desapaixonado e mesmo conformista, que não a desconhecia, mas que também não a trazia para o centro da ação, conforme o desejo anunciado pelo curador da mostra.

¹⁵ Parece não ser por outro motivo que a página de abertura do *site* do insITE_05 na Internet estampava na virada do ano (2005-2006) uma fotografia do projeto de Jávier Téllez, capturando o “homem-bala” em pleno vôo. Disponível em <http://www.insite05.org>.

O fato de o homem-bala ser um cidadão norte-americano emprestou um componente de ironia ao projeto, como se lhe impusesse a sugestão de uma entrada pela porta dos fundos. No entanto, nos termos práticos da produção do projeto, essa foi uma condição negociada pela direção da mostra com as autoridades da fronteira. Em resposta, com um gesto que, este sim, enfatizava o clima de tensões na fronteira, lá do alto, antes de desaparecer engolido pela boca do canhão, David Smith cuidou de mostrar seu passaporte de capa azul para o público que lotava a praia.

Neste ponto, arte e práticas sociais mais uma vez se confundem, conforme salientado ainda por Victor Carreño (2011):

O desenvolvimento festivo da *performance* de Tellez, cujo clímax está no voo da bala humana, contrasta com a aterrissagem da viagem, quando a ilusão se desvanece. Isso é também sugestivo da curva emocional que experimenta o imigrante em outras fronteiras. A emigração é um salto no vazio, um enfrentamento com poderes desconhecidos. O estrangeiro, no entanto, não tem tudo perdido de antemão. Sua sobrevivência dependerá, assim como a arte de Tellez, de seu desempenho, de sua interação com o outro, de sua assimilação e do intercâmbio de imaginários. (p. 32)

Considerações finais: San Diego, entre ser e não ser uma cidade de fronteira

“San Diego é uma cidade de fronteira”. O que parece não ser mais que uma repetição do óbvio, portanto desprovida de sentido, na realidade vai na contramão da identidade que essa cidade do sul da Califórnia tem diligentemente procurado projetar sobre si mesma. San Diego é uma cidade de fronteira que assim não se percebe, que assim não quer se perceber nem ser percebida, configurando-se como uma identidade sistematicamente repudiada por suas elites. Da mesma maneira que o *INSITE*, a partir dos interesses de sua direção, se manteve fechado a qualquer identificação mais clara ou veemente com a fronteira. Mesmo

que o tratado assinado pelos Estados Unidos e México na cidade mexicana de La Paz¹⁶ em 1983 não deixe dúvida: a zona de fronteira, definida como uma faixa de 100 km de cada um dos lados da linha internacional, inclui as cidades de San Diego e Tijuana ao lado de outros tantos pares de cidades gêmeas ao longo da fronteira. Cidades gêmeas que se miram e se reconhecem, que se identificam como sendo parte de uma região que, para além de suas enormes diferenças e peculiaridades, se percebem como inelutavelmente atadas em seus destinos.

Mas San Diego postula uma posição de exceção neste cenário da fronteira, buscando reafirmar sua singularidade. A maior cidade da fronteira, a sétima cidade dos Estados Unidos e a segunda cidade do rico estado da Califórnia,¹⁷ San Diego tem assumido uma atitude extremamente pragmática, altamente ambivalente em relação à fronteira, buscando empurrar a presença dos latino-americanos para os recônditos de uma transversalidade silenciosa, ao mesmo tempo em que “reconhece” a dependência de sua força de trabalho no cotidiano da cidade, tanto na esfera pública dos negócios e dos serviços como no trato da vida privada dos recintos familiares. Uma cidade que mantém essa dependência desterrada no silêncio e na obscuridade. Conforme apontado por Mike Davis, a realidade na moderna San Diego parece abrigada em um conjunto das clássicas bonecas russas, resguardadas à sombra de um sol perfeito, revelando sucessivamente (1) o “turista feliz de short e camiseta do Sea World”, (2) o militar-guerreiro “heróico, olhos azuis fixados no destino fulgente no

¹⁶ O La Paz Agreement foi assinado em 14 de agosto de 1983, estabelecendo normas e regulações para o desenvolvimento da região de fronteira, em especial diante do colossal crescimento do número de *maquiladoras* instaladas na região, como uma tentativa de diminuir o impacto desse desenvolvimento no meio ambiente.

¹⁷ A cidade de San Diego tem uma população estimada em 1.394.928 habitantes, de acordo com o United States Census Bureau (estimativa de 1/7/2015). A média de renda por domicílio estimada para o período 2011-2015 é de US\$66.116, enquanto a renda per capita é de US\$33.902 para o mesmo período (valores referentes à cotação do dólar em 2015). Disponível em <https://www.census.gov/quickfacts/table/PST045216/0666000,06073,00>.

horizonte do oeste”, (3) o “incentivador sorridente que distribui brochuras e boas vindas aos visitantes do ‘Paraíso na Terra’”, (4) o trabalhador mal remunerado que luta para “pagar os custos de viver no paraíso” e (5) o “desprezado dissidente, sindicalista, ou ativista dos direitos civis”;

A sexta e mais interna [boneca] é o recente imigrante latino, cujo trabalho invisível mantém os luxuosos estilos de vida de Coronado, La Jolla e Rancho Santa Fe. Entretanto, diferentemente de Los Angeles, as discrepâncias existenciais entre a San Diego turística e a San Diego trabalhadora – como entre o militarismo e o divertimento sob o sol – nunca se traduziu em uma colisão aberta de ícones: o brilho do sol contra a escuridão. [...] Os vigilantes culturais têm em geral mantido a sensibilidade *noir* ao norte da linha do condado. O sol perfeito de San Diego, eles tentam nos fazer crer, não lança nenhuma sombra escura. (Davis, 2003, pp. 2-3; tradução nossa)

Essa dialética de ambiguidades e tergiversação que permeia o cotidiano político e as relações sócio-culturais da cidade de San Diego parece ter sido transportada *ipsis litteris* para o projeto de “práticas de arte no domínio público” do insITE. Um projeto que ao longo de treze anos construiu vagarosamente sua identidade pela negação, como (não) sendo uma mostra de *border art*, embora a fronteira se configurasse invariavelmente como uma presença irrevogável e determinante entre suas produções. Conforme salientado pelo curador brasileiro Ivo Mesquita, em afirmação que parecia conter um desejo emudecido de que a questão da fronteira emergisse incontinenti, com toda sua pujança, no insITE97: “aqui não estamos falando da fronteira, estamos na fronteira, e a fronteira é algo visível e presente todo o tempo, seja do lado de cá, pelas restrições que se sente, ou do lado de lá, pela ansiedade de cruzar para o lado de cá” (insITE, 1997, depoimento em vídeo).

O projeto insITE, coadunado com o processo de construção de identidades para a cidade de San Diego patrocinado por suas elites, visou projetar sua presença no cenário

internacional através da indefectível fórmula de bienal de arte contemporânea – entendida menos como periodicidade e mais como estrutura organizacional, recurso tão explorado por diferentes cidades em diferentes regiões do planeta – em que, repetindo o artista Louis Hock, “eles [o insITE] queriam lidar com San Diego como um *site* de arte internacional em torno da fronteira, mas não queriam investir [em seu] ambiente politizado” (Hock, 2005).

Nessa construção de (des)identidades que contrariam e distorcem as evidências, tanto a cidade repudia o reconhecimento de si mesma e de sua projeção como *border city*, quanto a mostra tentou afirmar-se como não sendo uma mostra de *border art*, uma identidade às avessas, formatada pelo que não se quer ser, algo como uma contraidentidade deslocada no espelho do Foucault, “no espelho me vejo lá onde não estou; [...] estou lá, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá minha própria visibilidade, que permite que eu me veja lá onde inexisti” (Foucault, 1986, p. 24; tradução nossa)

Passados mais de dez anos desde a realização do insITE_05, contrariando as expectativas, as previsões e o desejo manifesto do diretor da mostra nos Estados Unidos, Michael Krichman (2005), quando afirmava que a periodicidade ideal para o insITE seria uma edição a cada triênio, nenhuma outra mostra com a magnitude e as ambições do insITE foi realizada na região de fronteira entre Tijuana e San Diego. Em parte, isso pode ser creditado à crise financeira que tomou os Estados Unidos com as oscilações registradas do mercado imobiliário ainda em 2007. É possível também que os organizadores tenham compreendido que o modelo perseguido pelo insITE havia chegado à exaustão ou mesmo que não seria possível continuar flertando com práticas artísticas que promovem o colapso entre arte e política e, ao mesmo tempo, buscar esconder a realidade de uma fronteira que é marca e característica primordial das cidades de Tijuana e San Diego.

Na atualidade, o insITE experimenta nova versão em um cenário bem mais modesto do que aquele perseguido no passado, no qual se pretendia projetar a cidade de San Diego e região *as a major center for art*. No projeto atualmente em andamento – insITE/Casa Gallina –, os debates em torno da fronteira foram definitivamente afastados em favor da ênfase em uma situação e em um bairro específicos, Santa María la Ribera, entendido pela organização do projeto como “um nó híbrido da vida pública na megalópole da Cidade do México”.¹⁸

Referências bibliográficas

- Bhabha, H. K. (1992). Double visions. *Artforum International*, 30(5), 88.
- Carreño, V. (2011). Máscaras, borderlines y fronteras en Javier Téllez. *Bordes. Revista de Estudios Culturales*, 2, 22-32.
- Davis, M. (2003). The next little dollar: the private governments of San Diego. In M. Davis, K. Mayhew e J. Miller, *Under the perfect sun: the San Diego tourists never see* (pp. 17-158). Nova York: The New Press.
- Doherty, C. (Ed.). (2011). *Situation*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Firstenberg, L. (2005). San Diego-Tijuana. *Art Papers Magazine*, 29(6), 60.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16, 22-27.
- Fuentes, C. (1999). *A fronteira de cristal*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Hennessy, A. (1978). *The frontier in Latin American history*. Londres: Edward Arnold.
- Hertz, R. (1985). *Theories of contemporary art*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall.

¹⁸ A respeito ver a página do inSite_Casa Gallina em <http://insite.org.mx/>

- Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A material and techniques handbook*. Nova York: Jorge Pinto Books.
- Hollander, K. (1998). Crossover dreams. *Art in America*, 86(5), 46-51.
- Huntington, S. P. (1996). *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Huntington, S. P. (2004). *Who are we?* Nova York: Simon & Schuster.
- insITE (2005). *insITE_05 - Art practices in the public domain: San Diego-Tijuana*. San Diego: insITE. (22 brochuras dos projetos de arte da mostra).
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Kennedy, R. (2010, 23 de junho). Unlocking New York, one date at a time. *New York Times, Art & Design*, p. C1. Disponível em <http://www.nytimes.com/2010/06/24/arts/design/24keys.html>
- Knauss, P. (2004). *Oeste americano: quatro ensaios da história dos Estados Unidos da América*. Niterói, Brasil: Eduff.
- Knight, C. (1994, 1 de outubro). New borders costumes. *The Los Angeles Times*, p. F1.
- Krichman, M. e Cuenca, C. (2002). Director's statement. In *insITE. insITE2000-2001: Parajes fugitivos / Fugitives Sites* (editado por Osvaldo Sánchez e Cecília Garza). San Diego, California: Installation Gallery.
- Kravagna, C. (2005). Working on the community: models of participatory practice. Disponível em <http://www.republicart.net>
- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts.: The MIT Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishers.

McEvelley, T. (1995). inSITE94. *Artforum International*, 33(10), 112.

Oliveira, L. S. (2015). O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In J. Cirillo e A. Grando (Orgs.). *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte* (pp. 105-116). São Paulo: Intermeios.

Pincus, R. L. (1995). The invisible town square: Artists' collaborations and media dramas in America's biggest border town. In N. Felshin (Ed.), *But is it art? The spirit of art as activism* (pp. 31-49). Seattle, Washington: Bay Press.

Salas Quintanal, H. J. (2006). La "gente del desierto" en el norte de Sonora. *Culturales*, 2(3), 9-31.

Vergara-Vargas, E. (2008). *inSITE-Specific: Three art projects on the Tijuana-San Diego border zone* (Dissertação de Mestrado, Department of Art History, Concordia University, Montreal, Quebec, Canadá). Disponível em <http://spectrum.library.concordia.ca/976102/1/MR45507.pdf>

Entrevistas conduzidas pelo autor

Hock, L. (2005, 14 de setembro). Realizada no ateliê do artista, University of Califórnia, San Diego (UCSD), La Jolla, Califórnia.

Krichman, M. (2005, 20 de junho). Realizada nos escritórios do inSITE, San Diego, Califórnia.

Quint, M. (2005, 24 de maio). Realizada na Quint Gallery, La Jolla, Califórnia.

Ramírez, M. (2005, 19 de setembro). Realizada no ateliê do artista, Tijuana, México.

Ramírez Jonas, P. (2005, 29 de setembro). Realizada no Extraordinary Desserts Café, San Diego, Califórnia.

Sánchez, O. (2005, 7 de setembro). Realizada no Broadway Café, Downtown San Diego, Califórnia.

Werthein, J. (2005, 29 de agosto). Realizada no Jimmi Carter's Café, San Diego, Califórnia.

Referências eletrônicas

Fraser, A. (1997). *Inaugural speech*. VHS, cor, 27 min (produzido por Andrea Fraser e insITE97. Gravado em 26 de setembro de 1997, San Diego, Califórnia).

insITE. (1997). *insITE97: Material documental vol. 2*. VHS, cor, 63 min, não-editada (com depoimentos, obras e projetos de Ivo Mesquita, Fernando Arias, David Lamelas, Miguel do Rio Branco, Ana Maria Maiolino, Gonzalo Díaz e Melaine Smith). Arquivo insITE, San Diego.

Luiz Sérgio de Oliveira.

Brasileiro. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte), PPGAV, Escola de Belas Artes, UFRJ (2006) e Mestre em Arte, New York University (NYU), Nova York (1991). Professor Titular (artes/poéticas contemporâneas) do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus interesses de pesquisa são articulações entre arte, política e democracia. Entre suas publicações são citados: (2015). A imagem é uma coisa que não é a coisa: o artista entre as camadas do espelho, *ARS*, 13(26), 112-125; (2014). Utopias do contemporâneo: legados do modernismo nas práticas de arte pública. *Caiana*, 4, 1-6; (2015). *Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (organizado com José Luiz Kinceler e José Cirillo). Vitória: Proex-UFES/UFF.