

## FRONTEIRA: ARTE: DOIS MUNDOS:

projetos de arte de Alfredo Jaar e Judi Werthein  
entre América Latina e os Estados Unidos

Luiz Sérgio de Oliveira

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

Homi K. Bhabha, *Double Visions*<sup>1</sup>

O século XX testemunhou um aumento exponencial das desigualdades entre nações em seus diferentes estágios de desenvolvimento. As discrepâncias no domínio das tecnologias têm propiciado diferentes percepções do tempo, situação em que, enquanto para algumas nações descortina-se o futuro, outras parecem sentenciadas a permanecer atadas a um passado sem fim. Em julho de 1969, quando os astronautas norte-americanos Neil Armstrong e Edwin Aldrin "caminhavam" na superfície da Lua, traçando passos emblemáticos que pareciam inaugurar a pós-

modernidade, enormes parcelas da população mundial peregrinavam pelos rincões do planeta em condições de vida que remontam a tempos ancestrais. Em 2001, ano fixado pelo cineasta Stanley Kubrick para a chegada do futuro, a grandeza de linhas telefônicas instaladas nos países desenvolvidos correspondia a 121,1 linhas para cada 100 habitantes; enquanto isso, em alguns países africanos, tais como Nigéria e República Democrática do Congo, a relação era de menos de duas linhas para cada 1.000 habitantes. Ainda no plano da circulação da informação e das comunicações, em outro ano emblemático – 1984, a cidade de Tóquio tinha mais linhas telefônicas instaladas que todo o continente africano (National Research Council, 2002, p.45).

Esse extraordinariamente contraditório século XX, alongado nos anos iniciais do século XXI, testemunhou igualmente o desmoronar de inúmeras barreiras, entre as mais famosas aquela

<sup>1</sup> Bhabha, Homi K., *Double Visions*, 1992, p.88.

que, em 1989, deixou o mundo atônito, principalmente pela velocidade e impetuosidade com que representou o desaparecimento do império soviético. Para os norte-americanos, acostumados a desenvolver a percepção de si mesmos por meio da negação do "outro", instaurou-se uma estranha perplexidade diante do desaparecimento desse "outro", diante do desaparecimento das possibilidades de reflexividade oferecidas por um mundo outrora formatado em dois polos pela Guerra Fria e agora extinto. Configurava-se a urgência na invenção de outro "outro".

De imediato, o "desafio que vinha do sul"<sup>2</sup> parecia perfeito para a invenção desse novo outro. Era necessário barrar o fluxo migratório da América Latina, fechando-lhes as fronteiras, como se assim fosse possível resguardar a cultura norte-americana da avalanche de criatividade e diversidade vinda das Américas ao sul. Para a proteção da fronteira da Califórnia, por exemplo, um muro de mais de quarenta quilômetros de extensão foi erguido com refugos metálicos da primeira guerra do Golfo – a assim chamada Operação *Desert Storm*, motivando o geógrafo David Harvey, inglês radicado nos Estados Unidos, a perguntar, com perplexidade e certa indignação, "por que estamos erguendo muros em algumas partes do mundo, enquanto em outras nós os derrubamos? Afinal, que direito é esse que acreditamos ter?"<sup>3</sup>

Há muito que as preocupações das fronteiras ultrapassaram os litígios da geografia física e política para incorporar as complexidades fluidas da geografia cultural e humana. Nesse cenário de novos conflitos e muitas fricções em diversas partes do planeta, a fronteira paradigmática da pós-

modernidade nas Américas é aquela que separa de um lado a América Latina e do outro, a mais rica nação do planeta, não sendo a fronteira norte dos Estados Unidos. Uma fronteira que em sua conformação político-cultural se distancia em milhares de léguas daquela que promove o encontro dos Estados Unidos com o Canadá por áreas ermas e gélidas que tanto atraíram o interesse dos *land-artists* dos anos 1960-1970<sup>4</sup>. A fronteira sul, ao separar os Estados Unidos mexicanos e os *United States of America* com seus rios, desertos, muros, cercas, patrulhas e milícias, se apresenta como emblemática das questões que envolvem os processos migratórios na pós-modernidade em suas tentativas de contenção e de disciplinamento, através da escalada compulsiva de barreiras físicas e políticas que testam sua capacidade de soffrear os sonhos.

Para além das complexidades de organização das economias nos tempos pós-modernos, as questões das fronteiras adquiriram colorações políticas dramáticas e tiveram suas medidas de controle potencializadas desde os atentados às torres gêmeas de Nova York em 2001, quando foi iniciada uma guerra assimétrica e desterritorializada contra o terrorismo, transformado em inimigo número um da civilização ocidental; depois do desaparecimento da URSS, finalmente havia sido instituído outro "outro".

No campo específico da arte, as fronteiras no mundo globalizado se tornaram uma questão substantiva no cenário da arte contemporânea, embora já houvesse sido investigada na obra de alguns artistas em décadas recentes, como é o

2 Ver Samuel P. Huntington, *Who Are We?* Nova York: Simon & Schuster, 2004.

3 Conforme participação de David Harvey no seminário *Conversación I*, realizado na UCSD, San Diego, Estados Unidos, no dia 15 de outubro de 2000.

4 No final da década de 1960, o artista norte-americano Dennis Oppenheim desenvolveu *Annual Rings* na fronteira gelada entre Estados Unidos e Canadá. Oppenheim transferiu os "anéis" com que contamos a idade de uma árvore para a neve, explodindo-os na escala. Os anéis foram desenhados através da fronteira entre aqueles dois países da América do Norte, fazendo com que "a terra se transformasse em sua tela ou papel de desenho. Um rio, marcando a fronteira, divide ao meio os círculos concêntricos", enfatizando a arbitrariedade do homem que impõe uma diferença de uma hora no fuso horário entre os dois lados da obra – o canadense e o estadunidense.

caso do brasileiro Cildo Meireles, que, ainda em 1969, desenvolveu uma série de obras<sup>5</sup> que tinham como objeto a demarcação simbólica de áreas, territórios e espaços de escala agigantada da cartografia do Brasil, em uma tentativa de apreender e melhor compreender nossa geografia para em seguida subvertê-la, propondo alterações que redesenhavam a face física do país e que simbolicamente intervinham em sua configuração cultural, política e econômica, promovendo o deslocamento de acidentes geográficos, a alteração de fronteiras, *et coetera*.

### As fronteiras: a superação dos limites: arte: política

*Na realidade, eu gostaria de dizer que, ao lado do uso de materiais tradicionais como bronze, tela, tinta, etc., uso também o contexto social e político como meu material.*

Hans Haacke, *La Generazione delle Immagini*<sup>6</sup>

Ao longo de grande parte do século XX, ao artista foi outorgado o direito de acreditar que a chave da criação artística encontrava-se exclusivamente em si mesmo, pelo menos para aqueles que pareciam seguir as prescrições que apontavam para a autonomia da arte materializada em determinado tipo de modernismo, muito embora o escritor Albert Camus houvesse alertado-nos para o fato de que, "ao contrário da presunção corrente, se existe algum homem que não tem direito à solidão, este é o artista" (Gablik, 2002, p.144). Nas décadas mais recentes, no entanto, o contexto político tem ganhado proeminência nos processos de criação da arte, passando a ser percebido pelos artistas como algo a ser enfren-

tado e enfatizado em um tipo de produção de arte que está, desde sua gênese, atado ao meio no qual foi produzida. Ao contrário da arte que se vangloriava de sua condição de autonomia e (in)sujeição às coisas do mundo, afirmando como eco a ilusória independência do artista, essa outra produção de arte reafirma e enfatiza seu compromisso agigantado e intensificado como o mundo que se desenrolar cotidianamente para além dos muros — reais ou virtuais — do mundo da arte.

Nesse novo cenário da produção da arte contemporânea, a valorização e ênfase no contexto evidenciam a insuficiência dos outrora festejados paradigmas modernistas, revelando que novos elementos precisam ser recuperados e incorporados ao processo de criação de arte, transformando sua lógica, ampliando seus contornos para compreender os fatores políticos, culturais, sociais, étnicos, de gênero, raça, etc., em uma produção de arte eminentemente crítica.

Nesse processo, pareceu inevitável que a obra de arte se desviasse de seu roteiro mais tradicional entre o ateliê do artista, a galeria e coleção de arte, se distanciando das clausuras do circuito em favor de um processo de reterritorialização da arte, de maneira a contemplar novos espaços de aproximação e contágio com a sociedade. O novo espaço da arte potencialmente passaria a ser qualquer espaço, renunciando aos abrigos institucionais dos espaços tradicionais, que embora esgarçados por novas práticas e novos discursos, revelarem-se insuficientes para atender os novos desejos de contaminação da produção de arte na contemporaneidade, gerando a necessidade de que a arte se espraiasse pelas ruas, pelo campo, cidades, rios, desertos, parques, consolidando todos os espaços como passíveis de abrigar manifestações de arte diante de sua pretensão de dialogar com contextos específicos.

<sup>5</sup> Obras que receberam o título genérico de *Arte Física*.

<sup>6</sup> Haacke, Hans, *La Generazione delle Immagini*.



Cada contexto, inevitavelmente e por sua própria natureza, aduz suas singularidades. As regiões de fronteira, regiões de convergência de realidades culturais distintas, se oferecem como cenários extraordinários para a manifestação de uma arte interessada no diálogo com essas "pororocas culturais" nessas regiões de encontros, confrontos e contaminações de realidades distintas. Neste trabalho nos interessa investigar as respostas de dois artistas latino-americanos — o chileno Alfredo Jaar e a argentina Judi Werthein — à realidade invulgar da fronteira entre Estados Unidos e América Latina, entre as cidades de San Diego, Estados Unidos, e Tijuana, México.

Região caracterizada pelo encontro e pela fricção entre dois fins de mundo, dois pontos extremos dos Estados Unidos e da América Latina, dois mundos apartados pela "linha" que o escritor mexicano Carlos Fuentes poeticamente chamou de "fronteira de cristal", apresenta-se como um cenário "altamente carregado, politizado e contencioso" (Firstenberg, 2005, p.60) próprio para a emergência de projetos de arte na esfera pública que se articulem na interseção da arte com a política, que estejam comprometidos com os mecanismos de disseminação e liquescência da arte nos processos da cultura.

A "fronteira de cristal" não revela apenas os personagens dessa realidade culturalmente rica, eventualmente trágica, sombria e melancólica. A fronteira de cristal, de vidro, a linha que insiste em ser linha nos mapas da geopolítica, que insiste em demarcar territórios de soberania, poder e exclusão, parece igualmente comprometida e empenhada em obstaculizar as possibilidades de integração. Mas essa é uma linha que está longe de ser verdadeiramente uma linha. Ao contrário, se evidencia como uma linha que se alarga, que ganha territorialidade, que se esten-

de por planícies e vales dos dois lados da fronteira. Embora se apresente como barreira com função específica, não impede que as partes se vejam, não obstrui a sedução entre os dois lados.

A sedução do olhar vai longe, atravessa as barreiras insensíveis da burocracia militar e política, alargando a linha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de uma geografia empoeirada dos velhos manuais da geopolítica, para se transformar em "região de fronteira", domínio líquido que se caracteriza pelo interação de percepções de mundo calcadas em tradições distintas, advindas de tempos pretéritos que se manifestam em uma extraordinária produção de arte e cultura, tornando as regiões de fronteira em territórios de extraordinária riqueza e diversidade cultural, o que parece contrariar as restrições que lhes são impostas pelas políticas de controle e vigilância. As regiões de fronteira se apresentam como heterotopias, conforme elaborado por Michel Foucault, configurando-se como um lugar fora de todos os lugares:

Acredito que entre as utopias e esses outros lugares, essas heterotopias, exista um tipo de experiência difusa e deslocada, que poderia ser o espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, na medida em que é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço virtual, imaginário que se abre por trás da superfície; estou lá, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá minha própria visibilidade, que permite que eu me veja lá onde inexisto: essa é a utopia do espelho. Mas ele é também uma heterotopia, já que o espelho em realidade existe, exercendo um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. Do ponto de vista do espelho, eu descubro minha ausência do lugar onde estou, já que nele eu me vejo. [...]



Neste aspecto, o espelho funciona como uma heterotopia: ele faz desse lugar que ocupo no momento que me olho no vidro ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, já que para ser percebido, ele tem que ultrapassar este ponto virtual que está lá (Foucault, 1986, p.24).

### Uma nuvem: *cloud*: música poesia silêncio: Alfredo Jaar: vida: morte

Manhã de sábado, 14 de outubro de 2000. Uma nuvem branca bailava contra a ubiquidade esférica de um céu mais-que-azul. Uma nuvem constituída por 1.500 balões brancos<sup>7</sup> parecia

<sup>7</sup> Em resposta às preocupações expressas pelos ambientalistas, e de maneira a evitar qualquer impacto nocivo ao meio ambiente, "the balloons we are using are a biodegradable latex 'party' balloons", conforme trecho da carta datada de 27 de junho de 2000, de Michael

Imagem 6.1  
Alfredo Jaar  
The Cloud / La Nube - 2000  
Fonte: Catálogo da mostra  
inSite 2000-2001

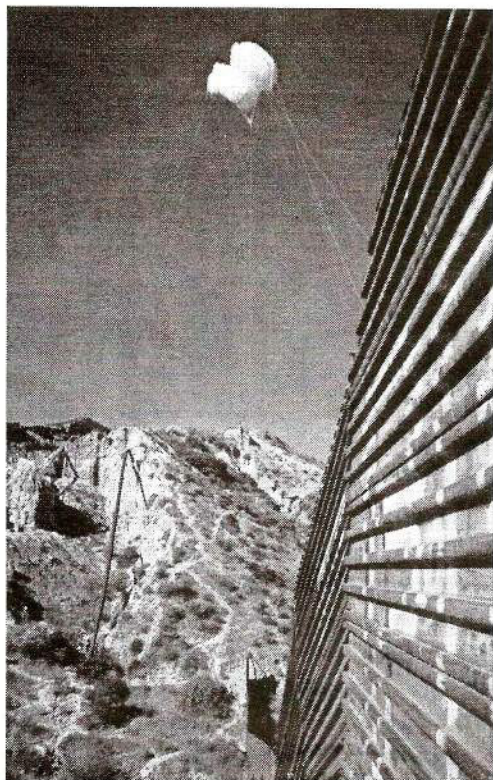


Imagem 6.2  
Alfredo Jaar  
The Cloud / La Nube  
- 2000  
Fonte:  
Catálogo da mostra  
inSite 2000-2001

subverter as descobertas de Sir Isaac Newton a pressionar o céu. Os balões queriam ganhar asas, queriam ser asas e partir para outras terras. Mas estavam presos, amarrados, cerceados, como sonhos suprimidos em uma situação que se assemelha àquela vivenciada pelos que desejam (e estão impedidos de) cruzar a fronteira. Presos, atados, os balões brancos faziam parte do "projeto-evento-obra-cerimônia" de Alfredo Jaar, artista chileno nascido em 1956 e radicado em Nova York, a provocar reflexões e sentimentos de melancolia e pesar pelas perdas e ausências, consistente com sua percepção da fronteira como "um lugar de violência e morte" (Chatto-padhyay, 2001, p.84).

Os balões pareciam aguardar o momento de partir. Empurrados pelo vento, pareciam tremer de ansiedade, retesados nas cordas,

Golino, diretor executivo do projeto, dirigida a Bob Schimmel, da Federal Aviation Administration, Western Pacific Region, Los Angeles, solicitando autorização para a constituição da nuvem em uma altitude de não mais que 300 m, e a posterior liberação dos 1.500 balões de aproximadamente 45 cm.



pressionando ora para um lado, depois para o outro. Balões como alegoria para a morte no caminho da terra prometida, a meio caminho da travessia não autorizada da fronteira. Mortes daqueles que pereceram, quer seja pelas ações das forças policiais, das milícias da região ou pelas forças da natureza e dos atos de imprudência, afogados, acidentados, expostos a condições extremas na busca da América de seus sonhos.

A "obra-projeto-evento-cerimônia" *The Cloud / La Nube* (Imagem 6.1) demandou inúmeras e delicadas negociações com a *Federal Aviation Administration* dos Estados Unidos e com a *Border Patrol*, e configurou-se como um monumento efêmero, multissensorial, em celebração àqueles que perderam a vida em um duelo que não conseguiram evitar. Jaar explicitou seu desejo de enfatizar os aspectos estéticos da obra, confrontando "o ódio e a violência com poesia e música. [...] A obra nasceu da indignação, mas o resultado queria ser poesia. Eu queria insistir com esse minuto de silêncio porque a morte já é algo cotidiano na fronteira, a morte foi banalizada"<sup>8</sup>.

Naquela manhã de sábado de outubro de 2000, uma pequena multidão de aproximadamente 600 pessoas ocupava a região conhecida como Valle del Matador, Tijuana, onde se realizou a "evento-projeto-cerimônia" de Jaar. Eram patronos, artistas, críticos, curadores, além de ativistas, membros das organizações de apoio aos migrantes e familiares dos homenageados. A equipe de produção, os músicos envolvidos no projeto e os técnicos cir-

culavam livremente através da cerca, momentaneamente suprimida, indo ao México voltando aos Estados Unidos, indo de novo, voltando de novo, de acordo com as necessidades da produção, diante dos olhares entre indiferentes, aborrecidos e sonolentos dos policiais da patrulha da fronteira. A obra-cerimônia foi realizada simultaneamente nos dois lados, nos dois países, nos dois mundos, com a sonoridade de Albino ni, Bach e Veracini fluuando dos dois lados da linha, entremeada pela leitura de dois poemas – *Tras el muro* e *El descenso* – do poeta de Tijuana, Victor Hugo Limón.

Na audiência (Imagem 6.2), um público partido a desmembrar o evento em "cerimônia-homenagem" – aos que haviam comparecido para reverenciar os mortos – e em obra-projeto de arte, para os que, mesmo com conhecimento pleno do drama que informava a obra de Jaar, estampavam o distanciamento dos não-atingidos, aqueles que, embora comovidos, não haviam sido atingidos, vitimados. De um lado, os mexicanos com seus rostos bem delineados, pele curtida pelo sol; do outro, os norte-americanos, pele clara, rosada pelo sol que parece não ser o mesmo, maneiras educadas, quase sofisticadas: eram os patronos de San Diego. Esses tinham se deslocado a essa lonjura para ver de perto a obra literalmente única de um artista que pertence a uma elite contemporânea internacional, transitando sua obra sem fronteiras pelas principais bienais e mostras ao redor do mundo. Um artista que, no entanto, tem enfrentado críticas daqueles que veem em seus gestos uma tentativa de estetizar dramas, chagas e mazelas de povos periféricos do assim conhecido Terceiro Mundo, contempladas através das lentes pasteurizadoras do auto-proclamado Primeiro Mundo.

<sup>8</sup> Conforme texto do site do Consejo Nacional para la Cultura y las Artes do governo mexicano. Disponível em: <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/181000/insite.html>>. Acesso em 15 ago. 2003.

*The Cloud / La Nube* foi recebida com tepidez pela crítica, que parecia esperar mais do artista chileno que naquele ano havia sido distinguido com o *MacArthur 'Genius' Grant* (Pincus, 2000, p.34). As respostas da crítica oscilaram entre um silêncio de quem não deseja hostilizar — por tratar-se de uma obra com implicações políticas e humanas penetrantes — e notas que burocraticamente travestiam os *press-releases*, ou ainda críticas francas de quem experimentou desconforto e assimilou de mau grado o recurso do artista a um elenco óbvio de simuladores sentimentais: a música de câmara executada por um quarteto barroco, os solos tristes e desamparados de um violino e de um violoncelo<sup>9</sup> com a imensidão da natureza ao fundo, a leitura dos poemas em um compasso sombrio, o minuto de silêncio, tudo sendo observado dos céus pelos balões brancos. Para a crítica norte-americana Jennie Klein, no entanto, o artista teria se perdido nas dificuldades e armadilhas do contexto da fronteira, produzindo uma obra que foi "mais piegas e sentimental que comovente": "na medida em que quase todos os espectadores desta *performance* eram patronos das artes cujos amigos e famílias atravessam sem problemas a fronteira, o gesto de Jaar pareceu mais calculado que genuinamente celebratório" (Klein, 2001, p.31).

O minuto de silêncio que se seguiu à leitura do poema *El Descenso*, de Victor Hugo Limón, marcou com profunda tristeza o clímax da obra-cerimônia, momento em que os balões brancos foram finalmente liberados contra o céu azul daquela manhã de outono no hemisfério norte.

<sup>9</sup> A parte musical da obra-cerimônia de Alfredo Jaar foi executada por um quarteto integrado por Wilfrido Terrazas (flauta), Boris Glouzman (oboé), Pavel Getman (fagote), e Olena Getman (teclado), tendo o solo de Karina Beskrovnaia e Omar Firestone, respectivamente, ao violino e ao violoncelo.



### O tênis: o pé: o passo: Judi Werthein: sonhos descalços

Imagem 6.3  
Judi Werthein  
Brinco - 2005  
Fonte: Foto do autor

O projeto de Judi Werthein – *Brinco*<sup>10</sup> (Imagem 6.3) - girou em torno do desenvolvimento, fabricação e distribuição de pares de tênis, "com os materiais que são relevantes e que podem ajudar àqueles que ilegalmente cruzam a fronteira". *Brinco* foi desenvolvido a partir de uma pesquisa da artista na região de Tijuana, México, 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 observações, Judi Werthein pôde listar algumas necessidades eventualmente vitais para esses caminhantes da esperança e do sonho, 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

<sup>10</sup> *Brinco* é o termo utilizado pelos mexicanos da fronteira para designar a travessia ilegal para os Estados Unidos.



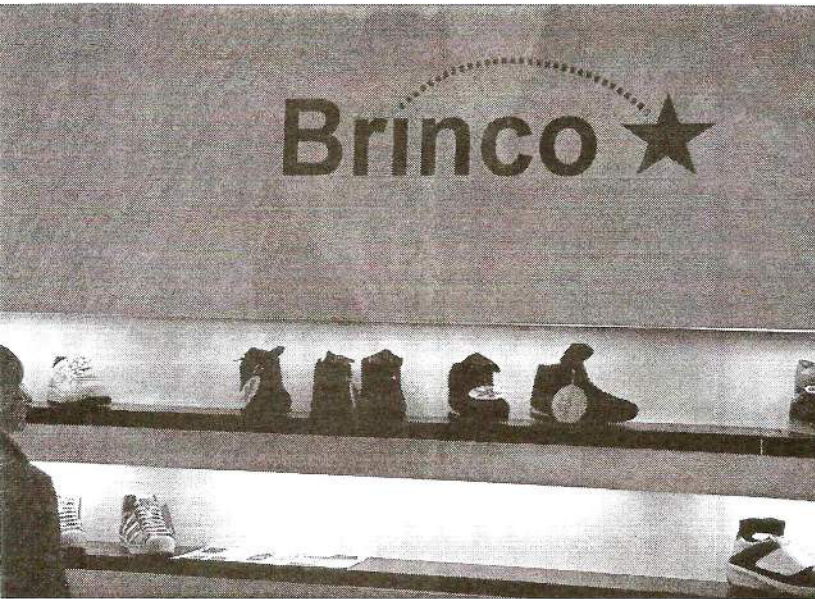


Imagem 6.4  
Judi Werthein  
Brinco - 2005  
Fonte: Foto do autor

dos norte-americanos e mexicanos a iluminar o trajeto: na biqueira do tênis, a águia, emblema nacional norte-americano, e na parte posterior do tênis, um pequeno retrato do padre mexicano Toribio Romo, guardião dos imigrantes não-documentados<sup>11</sup>.

Fabricado na China, por meio 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 alguns meses de 2005, pretendendo enfatizar "as contradições entre moda, competição na indústria e fluxos migratórios, temas centrais da dinâmica da geopolítica das forças de trabalho

<sup>11</sup> "Em torno de 1970, coisas estranhas começaram a acontecer na fronteira que divide Estados Unidos e México. Centenas de imigrantes ilegais começaram a relatar que sempre que se encontravam em apuros, um estranho padre mexicano, chamado Toribio Romo, aparecia de repente e os ajudava a cruzar a fronteira, até mesmo lhes dando comida, água, dinheiro e informações sobre como conseguir emprego nos Estados Unidos. Às vezes, ele se aproximava dos ilegais em sofrimento pelo calor, exaustão, mordidas de cobra e outras doenças, e os curava. Os imigrantes pensavam se tratar de um ser humano real, e não um anjo da guarda". Conforme texto publicado em um pequeno pôster, parte da divulgação do projeto *Brinco*.

no mundo contemporâneo", conforme trechos extraídos da brochura do projeto.

Consumo, moda, exploração pelos países do norte, fluxos migratórios vindo do sul são alguns dos elementos que compõem o complexo elenco de questões suscitadas pelo projeto de Judi Werthein, artista argentina (Buenos Aires, 1967) radicada em Nova York, 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<sup>12</sup>.

As questões que envolvem o processo de mobilidade e trânsito na fronteira que divide os Estados Unidos e a América Latina, seu controle, restrições e dramas, são certamente complexas, e não são os únicos problemas provocados pelo projeto *Brinco*. Ao lado do consumismo em escala planetária, que encontra sua melhor expressão na cultura norte-americana e a capacidade do capi-

<sup>12</sup> Conforme relato de Judi Werthein em entrevista com o autor em 2005, no Jimmy Carter's Café, San Diego, Califórnia. Outras citações da entrevista com a artista aparecerão simplesmente entre aspas.



talismo contemporâneo de encolher o mundo à procura da melhor relação custo-benefício para a indústria, onde quer que ele esteja, quer seja no México, quer seja na distante China, o projeto de Judi Werthein também nos permite reflexões interessantes no campo específico 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 o fabricante chinês? Ou estaria no gesto de travessia dos migrantes calçando o par de tênis em questão? Ou estaria ainda em sua configuração mais convencional como "objeto-múltiplo-de-arte"<sup>13</sup> em exposição na loja de calçados *Blends*, em San Diego (Imagem 6.4), enquanto parecia ampliar o circuito de arte daquela cidade?

Seja qual for a resposta a essas indagações, até porque *Brinco* parece ser tudo isso, realizando-se justamente na confluência dessas questões e suas contradições, o projeto de Judi Werthein parece ainda atender ao anseio de colecionismo através de materialização do projeto (ou de parte deles) em um objeto passível de integrar coleções de arte.

Por outro lado, se encontramos dificuldade para precisar o lugar de *Brinco*, seguramente mais problemas teríamos para identificar seu público. Afinal, quem seria esse público: o imigrante, co-participante do projeto, a quem (em tese) o projeto estaria servindo? Aquele "público secundário" que visitou a loja *Blends* na noite de lançamento do projeto? O consumidor desavisado que teve seu caminho cruzado pelo par de tênis

enquanto buscava um calçado na loja? Ou aquele que tomará conhecimento do projeto através das páginas impressas da história da arte? Ou ainda aquele público que no futuro, possivelmente, irá confrontar um par de tênis *Brinco* em um espaço tradicional do sistema de arte?

Apesar de sua extraordinária multiplicidade em mil pares, dois mil objetos, o projeto *Brinco* parece curiosamente condenado à invisibilidade, da mesma forma que a "comunidade invisível" dos imigrantes co-participantes do projeto, já que o calçado em si nada mais é do que uma referência simbólica aos dramas da travessia e ao projeto da artista, sendo a um só tempo, sua realidade e sua metáfora. E nem mesmo a intenção da artista de comprar o par de tênis efetivamente usado no trajeto da travessia não autorizada para o território norte-americano<sup>14</sup>, quando "minha escultura estaria de fato e finalmente concluída, um projeto em colaboração com os imigrantes", parece contornar essa contradição, uma vez que teríamos certamente um objeto com uma história e memória, uma representação e testemunho da travessia, mas não mais que isso.

13 O projeto *Brinco* produziu mil 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 215 dólares na loja *Blends*, de San Diego, na condição de um múltiplo de arte.

14 Em um compartimento dos pares de tênis destinados à distribuição no lado mexicano da fronteira, foi incluído o número de um telefone e uma moeda de um quarto de dólar para a ligação telefônica, de maneira que o imigrante pudesse vender o par de tênis usado na travessia pelo mesmo valor da loja de San Diego: 215 dólares norte-americanos.

## REFERÊNCIAS:

- BHABHA, Homi K., *Double Visions*, *Artforum International*, Nova York, v. 30, n. 5, jan. 1992, p. 88; *apud* Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- CHATTOPADHYAY, Collette. *inSITE2000*. *Art Nexus*, Miami, n. 39, pp. 82-85, fev. - abr. 2001.
- FIRSTENBERG, Lauri. *San Diego-Tijuana*. *Art Papers Magazine*, Atlanta, Georgia, v. 29, n. 6, p. 60, nov. - dez. 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16, primavera de 1986, p. 24.
- GABLIK, Suzi. *The Dialogic Perspective: Dismantling Cartesianism*. In *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson, 2002 [1992], pp. 146-166.
- HAACKE, Hans. *La Generazione delle Immagini*. Disponível em: <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/facts/Eng/fhaacke.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2011.
- HUNTINGTON, Samuel P., *Who Are We?* Nova York: Simon & Schuster, 2004.
- KLEIN, Jennie. *inSITE2000*. *New Art Examiner*, Chicago, v. 28, n. 7, pp. 26-31, abr. 2001.
- NATIONAL RESEARCH COUNCIL, Committee on the Geographic Foundation for Agenda 21, *Down to Earth: Geographical Information for Sustainable Development in Africa*. Washington, D.C.: The National Academic Press, 2002.
- PINCUS, Robert L. *inSITE for Sore Eyes*. *The San Diego Union-Tribune*, San Diego, 12 out. 2000. Night & Day, pp. 32-34.