

HOSPITALIDADE E RESISTÊNCIA EM SUBÚRBIOS CONTEMPORÂNEOS

Partindo de estudos de campo no Rio de Janeiro¹ e no norte de Paris, ressaltaremos um traço daquilo que pensamos constituir parte fundamental da especificidade da “démarche” artístico-cultural em subúrbios empobrecidos e com grandes tensões sociais: a problemática da *hospitalidade* tal como teorizada por Emmanuel Lévinas. Nosso objetivo é indicar a irrupção desta *hospitalidade*, como uma esfera intrínseca e não controlável, um ato em si mesmo de resistência à instrumentalização política e à pausterização na gestão urbano-cultural contemporânea.

Antes de passar a soleira...

No âmbito de nosso mestrado em Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o que nos moveu foi entender de que maneira subúrbios pobres do Rio de Janeiro estavam logrando inverter uma lógica estigmatizante ao proporem e implementarem modelos alternativos de equipamentos culturais, as Lonas Culturais, assegurando a participação social e revitalizando espaços públicos. Assim, na dissertação intitulada “*Política cultural, revitalização urbana e participação nos subúrbios: o caso das Lonas Culturais*”, percebemos o papel inequívoco da participação social naquela rede de espaços culturais polivalentes, geridos em parceria com o poder público municipal, como motor da sua apropriação cotidiana e de seu sucesso. Este trabalho contou com observação participante e concluiu-se no início de 2001 assinalando a forte incompatibilidade entre cidade-espetáculo (numa análise baseada em Guy Debord) e práticas participativas encontradas nos subúrbios observados.

No momento seguinte, em continuação ao trabalho de mestrado, nos propusemos a alargar o horizonte de estudo e verificar a equivalência da tensão espetáculo-participação em subúrbios da França, um país que, ao contrário do Brasil, possui forte tradição estatal na área cultural.

Para nosso doutorado, então, escolhemos nos debruçar sobre Aubervilliers, subúrbio limítrofe a Paris, ao norte, abatido pela crise de desindustrialização e contando com edifícios obsoletos, resquícios da fase industrial, que estavam justamente sendo alvo de investidas de grupos locais, produtores culturais, artistas e moradores. Nossa primeira condição de aproximação com o estudo anterior estava, pois, preenchida: havia ali participação social mobilizada para transformação e conquista de espaços voltados à cultura num subúrbio também pobre, à margem da cidade-espetáculo.

Ora, em começo de 2002, quando chegamos em Aubervilliers, descobrimos a presença de grupos sociais vindos de inúmeros países, e esta particularidade não era, a princípio, imediatamente equivalente ao contexto brasileiro de onde havíamos saído.

Naquela ocasião nossa impressão mais forte foi causada pela vivaz presença de pessoas de culturas diversas no espaço público, pois reparamos suas vestimentas peculiares e captamos pequenos trechos de conversas em línguas outras que não o Francês.

Ao contrário do clima de tensão que cada incursão a um subúrbio brasileiro desencadeia, em Aubervilliers o clima era de receptividade.

No entanto, ao buscar as primeiras referências sobre história dos subúrbios franceses, logo ficou explícito que eles constituíam um objeto privilegiado de pesquisa cuja tônica centrava-se quase hegemonicamente na associação problema urbanístico-problema social, onde os “vilões” eram, via-de-regra, os pobres e/ou imigrantes.

Estava claro que a tensão entre participação e espetáculo, que havíamos explorado no caso dos subúrbios do Rio de Janeiro, não daria conta do fenômeno ali encontrado, outras chaves conceituais teriam que ser buscadas! No presente artigo nos limitaremos a expor sinteticamente uma destas chaves conceituais, exploradas em nossa tese de doutorado², qual seja a da hospitalidade e ilustrar um projeto artístico no subúrbio francês no qual se evidencia a sua problemática.

Introduzindo o respeito à alteridade em Lévinas e o contexto de observação francês

Encontramos em Emmanuel Lévinas um conjunto de noções que conduzem a valorizar e a conferir toda uma significação especial à idéia de hospitalidade ao precisá-la enquanto acolhimento de um outro completamente diferente, denominado “Outrem”. Especificamente no livro *Totalidade e Infinito* se desenvolve a trama entre os temas do acolhimento, do estrangeiro, do rosto e, enfim, da hospitalidade mesma³. Já no prefácio deste livro Lévinas (2003, p. 11) afirma o primazia filosófica da idéia de infinito e ao fazê-lo relata de que modo “o infinito se produz na relação do Mesmo com o Outro e como, intransponível, o particular e o pessoal magnetizam de algum modo o próprio campo onde esta produção do infinito se efetua”.

Vejamos então um parágrafo muito significativo onde são introduzidas algumas palavras-chave:

Colocar o transcendente como *estrangeiro* e *pobre* é proibir a relação metafísica com Deus de realizar-se na ignorância dos homens e das coisas. A dimensão do divino abre-se a partir do *rosto humano*. Uma relação com o Transcendente – contudo livre de qualquer influência do Transcendente – é uma relação social. (LEVINAS, E. 2003, p.76)

Depreendemos do trecho supracitado uma incitação a uma abertura profunda (em todo caso diferente daquela supostamente “neutra”) em direção a um outro, diverso, representante de uma alteridade absoluta, abertura que inclui a proximidade física

e corporal com o rosto do outro, como um expediente insubstituível para “transcender” – para nós se equivalendo a ultrapassar o sentido corriqueiro. Em outras palavras, ele nos indica a importância de ir ao empírico para aceder à filosofia, e ele reinaugura, sem deixar de invertê-lo, o lugar daqueles que não tinham direito à cidade na tradição platônica. “Pensar o infinito, o transcendente, o Estrangeiro, não é pois pensar um objeto. Mas pensar aquilo que não tem os contornos de objeto, é na realidade fazer mais ou melhor do que pensar”(LEVINAS, 2003, p.41).

Ao analisar filosoficamente o arco de questões engendradas pelo “estrangeiro” e que conduzirão à problemática da hospitalidade, Derrida (1997b, p.11) julga que

Antes de ser uma questão a tratar, antes de designar um conceito, um tema, um problema, um programa, a questão do estrangeiro é uma questão *do* estrangeiro, uma questão vinda do estrangeiro, e uma questão *ao* estrangeiro, endereçada *ao* estrangeiro. Como se o estrangeiro fosse primeiramente *aquela* que coloca a primeira questão ou *aquela ao qual* endereça-se a primeira questão. Como se o estrangeiro fosse o ser em questão, a questão mesma do *estar-em-questão*, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão.

O ponto de vista que associa prematuramente a vontade de hospitalidade à posse concreta de uma moradia, interpretação demasiadamente imediata, é equivocada e não corresponde ao pensamento de Lévinas. Com efeito, segundo ele, a hospitalidade precede qualquer propriedade.

Esboçada nestes termos, é um atributo de gratuidade que aí se depreende, o indivíduo despossuído, pobre, é teoricamente tão emissor de hospitalidade quanto um rico proprietário. Um largo arco de posturas individuais abre-se então para mostrar justamente que é antes daquele despossuído de riqueza material que pode emergir esta hospitalidade especial, que se distingue do sentido de “acolhimento”, à medida que instaura “o nascimento da questão”, entre a ética, a política e o direito, conforme salienta Derrida (1997b, p.33)

Outrem me mede de um olhar incomparável ao olhar pelo qual eu o descubro. A dimensão de altura onde se posiciona Outrem é como a curva primeira do ser à qual se toma o privilégio de Outrem; o desnivelamento da transcendência. Outrem é metafísico (...) Outrem se impõe como uma exigência que domina esta liberdade e, desde então, como mais original que tudo aquilo que se passa em mim. (...) A presença de Outrem – heteronomia privilegiada – não fere a liberdade, mas a investe.

Não podemos ver esta liberdade como espaço da cultura? E esta heteronomia não é um traço do espaço do subúrbio, à medida que há nele a presença de “outrem”, composta tanto por pobres quanto por estrangeiros (como é o caso específico de Aubervilliers)?

Não seria a hospitalidade virtualidade, por não ser completamente programável ou controlável e ainda menos manejável (gestão) apesar da intenção que quer provocá-

la? Ela não é um acontecimento? Schérer(2005), que lembra Klossowsky (1965) em suas Leis da Hospitalidade, ele defende que contemporaneamente só podemos falar de leis da hospitalidade em termos irônicos. Apesar disto, Schérer vê nestas “leis” um enunciado que de fato confere um estatuto de conceito à hospitalidade, se pensarmos em termos Deleuzianos que um “conceito opera um sobrevôo do plano de imanência que ele abre tanto ao imaginário quanto à reflexão filosófica e jurídica, que é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir.” Assim, imagina Schérer, neste potencial porvir, poderia a hospitalidade ser a gênese de novos modos de mundo. De nossa parte, insistiríamos sobre a idéia de hospitalidade enquanto acontecimento mesmo, pois este pode também ser compreendido como imaterial, incorporeal e em “pura reserva”⁴.

A dificuldade imposta pelo pensamento de Lévinas, repara ainda Derrida, é o limite sutil e mesmo ambivalente entre uma atitude de acolhimento totalmente espontânea e somente assim verdadeiramente oriunda de uma ética pessoal digna do nome hospitalidade e, de outro lado, um acolhimento resultante de um quadro jurídico impositivo.

No horizonte de conectar arte, alteridade cultural e subúrbio, ao mesmo tempo que visando a particularizar o papel do artista contemporâneo, é em torno de uma atitude completamente espontânea, não programável de antemão, não imposta por nenhuma lei, que nos interessa orbitar.

Derrida (1997a, p.69) não fica desatento a esta dualidade, que ele denomina de impossibilidade:

Esta impossibilidade é necessária. É preciso que esta “soleira” não fique à disposição de um saber geral ou de uma técnica regrada. É preciso que ela exceda todo procedimento regulamentado para se abrir àquilo mesmo que sempre corre o risco de se perverter (o Bem, a Justiça, o Amor, a Fé e a perfeição etc). Isto é necessário, é preciso esta possibilidade de hospitalidade pior para que a boa hospitalidade tenha sua chance, a chance de deixar vir o outro, o *sim* do outro não menos que o *sim* ao outro.

Um segundo tema que Lévinas relaciona à possibilidade da hospitalidade é a aproximação do rosto do outro; o rosto como sede do mistério do outro e como primeira instância da relação com o desconhecido. Então, primeira barreira e primeiro desvendamento, tratar-se-á agora de um momento quase sagrado de aceitação do outro. A força que ele imprime advém do fato que ele considera que “a pele do rosto é aquela que se mantém a mais nua, a mais desnudada (...) a prova é que tentamos mascarar esta pobreza ao nos criarmos poses, uma compostura” (LEVINAS, 1982, p.80). Mais fundamentalmente – e aqui trata-se de um eixo do caráter essencialmente ético do pensamento de Lévinas do qual não podemos nos afastar demais –, o rosto engendra a tendência ou não ao assassinato, ele suscita a opção

ética entre fazer a guerra ou fazer a paz. Assim, mesmo que esta paz não seja nem puramente institucional nem puramente jurídico-política, para Lévinas o começo de tudo repousa no acolhimento do rosto do outro (pobre, estrangeiro ou os dois simultaneamente) na hospitalidade.

Indagado sobre os elementos de uma fenomenologia do rosto em sua obra, Lévinas prefere mais uma vez o teor ético de suas análises, já que ele deseja desatrelar a relação ética da prerrogativa visual, intermediada pelo olhar. Além disto, ele confere uma aura autônoma ao rosto, como vemos em seguida:

O rosto é significação, e significação sem contexto. Eu quero dizer que outrem, na retidude de seu rosto, não é um personagem num contexto (...) e toda significação, no sentido habitual do termo, é relativa a um tal contexto: o sentido de qualquer coisa repousa na sua relação a uma outra coisa. Aqui, ao contrário, o rosto faz sentido em relação a ele próprio.⁵

Acreditamos que ele queira indicar que, na ética da hospitalidade, o aspecto do rosto do outro não influirá no seu acolhimento, ou seja, saímos do princípio fenomenológico onde a visão tem uma primazia determinante; ao invés disto, é a relação pela palavra que deve ser eticamente acolhedora, prescindindo de referências às histórias pessoais passadas, ao “contexto”.

O rosto fala. Ele fala, posto que é ele que torna possível e começa todo discurso. Eu recusei em outro momento a noção de visão para descrever a relação autêntica com outrem; é o discurso e, mais exatamente, a resposta ou a responsabilidade, que é esta relação autêntica.⁶

Vejamos em seguida qual o contexto francês em que destacamos a problemática da hospitalidade, antes de passarmos a análise de um projeto artístico específico.

O terreno das *friches*

O ano de 2001 marca a entrada da problemática das *friches*⁷ culturais nas preocupações do poder público sobre a cultura. Se até então vários lugares artísticos com princípios e vocações semelhantes existiam efetivamente constituindo um circuito à margem dos grandes eixos da política cultural nacional, tratava-se, no início do século XXI, de mapeá-los. Na verdade, o documento resultante fez muito mais do que isto, consagrando-lhes uma visibilidade privilegiada, fixando o nome “friche” no vocabulário cultural e, por último, mas não menos importante, oferecendo-lhes uma primeira análise global “fundadora”. Encomendado em outubro de 2000 por Michel Duffour – então responsável pelo Secretariado de Estado ao Patrimônio e à Descentralização Cultural – e coordenado por Fabrice Lextrait, o relatório deu lugar em 2002 a um colóquio que propunha reunir o maior número de operadores do meio nacional e internacional. A investigação localizou trinta e um projetos,

quinze dos quais foram apresentados na forma de monografias e dezesseis na forma de ficha de experiência, cujas premissas e modos de funcionamento foram explicados em três volumes.

O documento situa o início dos projetos e experiências durante os anos 1980 e sublinha que se aceleraram fortemente a partir de 1995. Esta aceleração guardaria relação com alguns fatores que emanam do campo propriamente artístico bem como do contexto político de descentralização em matéria cultural na França.

Constatando uma fraca incidência dos processos de descentralização política sobre o domínio cultural até ao fim dos anos 1990, o estudo assinala que as ações encontradas em campo foram instauradas por atores locais sem que o Estado desempenhasse um papel central.

Contudo, também é enfatizado que há efetivamente por parte dos iniciadores dos projetos uma nítida idéia do que seria desejável esperar do Estado neste campo específico:

Este papel não é mais representado como o de um poder central potente que possui um saber transferível sobre um território, mas antes como o de um poder regulador, ancorando, apoiando o desenvolvimento engendrado por um território e levado por atores locais. A reivindicação assim colocada é de permitir um reequilíbrio entre as formas instituídas e as formas que instituem (em movimento), bem como um reequilíbrio entre o que é chamado no sentido comum o centro e a periferia (Paris/Provença, centro histórico/bairro...)⁸.

No campo artístico, haveria uma insatisfação com os lugares e práticas instituídos como cerceadores de novas “aventuras” que teriam como cerne uma relação entre o público e o criador contestadora dos formatos herdados, perante a mercantilização da arte, da patrimonialização das artes vivas e visuais. Quanto a esta identidade pela negação, não podendo dar consistência a uma proposta realmente inovadora, o que entra em jogo é uma aposta no papel do artista na sociedade contemporânea, cujos desdobramentos são sublinhados no relatório enquanto eminentemente políticos. Na realidade, os espaços intermediários vinham constituindo, desde 1985, de acordo com o relatório (LEXTRAIT, 2001, p. 2), “os lugares do possível, os lugares de encontro, os lugares de dúvida e experimentação da relação arte- sociedade”.

Esta componente política foi apontada na análise de Lextrait como principal fundamento comum aos projetos pesquisados.

Este expediente legitima-se a si próprio sobretudo por enfatizar que este questionamento é compartilhado com a população, o público.

As *friches* e os outros lugares intermediários teriam a particularidade de ser receptivos tanto ao artista como ao cidadão vizinho, desencadeando novas relações entre o indivíduo e a comunidade. Geralmente, as entrevistas realizadas na investigação

sublinham um desejo levado a cabo pelos artistas de garantir nestes espaços certa permeabilidade entre o processo criativo e a presença de um público, às vezes sensibilizando a população vizinha.

Mas esta busca vai também em direção ao auto-conhecimento do próprio artista, o que resulta freqüentemente em ser interpretado como egocêntrico, colaborando exatamente para desvalorizar a contribuição para a população que podem trazer certas propostas instauradas nos espaços intermediários.

Para além dos fundamentos já descritos, é relevante retomar outros princípios artísticos que permeiam e formam a particularidade real destes espaços-projetos. O relatório pormenoriza que o que pôde ser encontrado em campo em toda a França é o resultado de ações empreendidas durante quinze anos por artistas, produtores e por grupos de públicos com dois objetivos principais: o primeiro refere-se a uma maneira de fazer artístico e o segundo a uma forma/conteúdo artístico. Assim, processo e obra atestam uma incompatibilidade com os equipamentos e com a lógica das malhas existentes. Se podemos considerar esta inquietação como perpétua e como uma componente não especificamente contemporânea, o movimento atual substitui o combate popular ao elitismo característico dos anos 1980, pelo combate singular em oposição ao global. Combate ainda mais perverso posto que os interesses de um mercado mundial alimentam-se da valorização do singular mesmo. Sendo esta lógica cada vez mais hegemônica, os movimentos que se afirmam voluntariamente contrários encontram-se numa zona sutil entre acusações de amadorismo e elogios de resistências.

O ponto de base importante é constatar que, nos “lugares intermediários”, as equipes encarnam uma relação específica com a arte, onde formas também específicas de trabalho “não são reivindicadas enquanto instrumentos, mas enquanto dispositivo artístico articulado a um pensamento artístico”⁹. Haveria uma postura subjacente a todos os projetos, consistindo em trabalhar sobre a dialética entre estes dispositivos e a ética.

Três eixos principais destas necessidades diferidas de trabalho são detalhados: 1. Os tempos de trabalho incompatíveis com o ritmo de programação dos lugares institucionais. 2. A natureza dos espaços de trabalho e de divulgação. 3. Modos relacionais com as populações.

Os dois últimos eixos nos concernem de mais perto pois, contendo em seu cerne as premissas do primeiro, constituem chaves de análise para os casos de Aubervilliers e do Rio de Janeiro. Assim:

Estes espaços apresentam toda uma série de possibilidades artísticas, culturais, políticas e urbanas que precipitaram propostas, aceleraram tomadas de posição.

Estes espaços têm sido encarados simultaneamente como espaços de investigação cenográfica, como espaços de trabalho e como espaços de relação política com as populações.¹⁰

Entre as características dos “lugares-projeto” e dos “projetos sem lugares” sublinhados pelo relatório, há a questão da relação com as populações mantidas pelas equipas encontradas.

Esta característica, na nossa interpretação, precede a instauração de uma noção de hospitalidade. Esta relação mantida nas experiências repertoriadas no relatório, ora com a população, ora com público, é interpretada como rompendo com uma figura de artista na qual o público não exerce papel importante. Esta postura é vivida de duas maneiras, quer negando o público e recusando assim as políticas que visam aproximar as obras do público, quer encarando o público tão-somente no seu potencial de consumo. Nos dois casos de figura, é o ciclo artista-obra-público (população incluída) que é abalado. Em contrapartida, nas experiências estudadas e, ao nosso ver, sobretudo nos “lugares-projeto”, uma vez que são oriundos de uma apropriação continuada em territórios complexos e em tecidos sociais, um fundamento crucial é precisamente “que o artista reencontra-se no centro do processo, que reencontra a relação com a sociedade, com o real”.¹¹

Este posicionamento singulariza-o no universo de espaços culturais pelo fato de criar um potencial de permeabilidade, de fluidez da *friche* com os habitantes, lembrando que esta fluidez não é nem esperada nem invocada nos equipamentos tradicionais, nem nos bairros “abastados”. Esta argumentação pode valorizar o público, categoria mais vasta, mas já conhecida nas correntes estéticas modernas, ou valorizar mais precisamente a população, categoria normalmente mais empregada por agentes públicos com preocupações socioeconômicas. Ora, o relatório observa que:

O emprego do termo *população* é metafórico da evolução de uma relação que procura sair do eventual para tentar uma rearticulação entre as práticas artísticas e os grupos sociais concretos situados num território. Esta rearticulação, que pode fazer-se apenas com base nos novos compromisso políticos que previamente enunciamos, necessita de novos meios de produção que não são ou que deixaram de estar disponíveis no campo da produção artística instituída.¹²

A “produção” é analisada no relatório como uma concepção global de produção relativa ao processo que vai da escrita à socialização do trabalho. Ela torna possível a análise das práticas associadas a cada etapa de produção dos espaços intermediários, que são descritas pelos atores consultados como resultantes dos esforços coletivos onde o público está também presente. Desta maneira estes “produtores” – termo que o estudo interroga também¹³ – saem da lógica de produção tradicional e inserem-se no que é interpretado como “inter-atuação permanente”. O estudo sublinha que este elemento da produção é, com efeito, um dos pontos

principais dos desafios das novas formas artísticas na medida que influencia a postura dos atores sociais envolvidos. «A produção é desafio de autonomia, não na acepção da autonomia artística preconizada pela arte moderna, mas na acepção da autonomia política proposta por Cornelius Castoriadis».

Distante de negligenciável, um traço que marca experiências encontradas em campo pauta sobre a dimensão mais especificamente estética. Com domínios artísticos diferentes, os participantes destes “espaços-projeto” têm relações com a arte que desestabilizam a idéia de obra como objetivo principal. Esta desestabilização não seria historicamente inédita, mas obtém contornos contemporâneos saindo de espaços instituídos e de certa rede com uma atitude consensual da arte.

Esta desestabilização da obra é acompanhada por uma valorização das etapas construtivas e, sobretudo, da sua divisão com outras pessoas, que podem ser também artistas ou não. Tratar-se-ia sobretudo de um desejo pessoal, não necessariamente numa preocupação de democratizar o processo de criação e de escrita, dando ao público o direito à opinião, mas “apenas de ver o que aquilo produz como debate.” Ao nosso ver, esta questão é fundamental e o relatório expõe efetivamente os paradoxos da abordagem do público, que às vezes é encarado como cooperando com o procedimento artístico, e outras vezes é apenas testemunho. De qualquer modo, há uma certeza quanto à iniciativa: “Esta abertura dos processos de trabalho não é um expediente de ação cultural que visa a preparar o público à recepção da obra. Está intimamente ligada ao desejo do artista, o desejo do produtor, ao desejo da população de cooperar na experiência de criação”.

A exposição do Museu Precário Albinet agenciada a partir da *friche* cultural Les Laboratoires d’Aubervilliers, nos dará a ocasião de tocar num caso onde este desejo assume uma forma soberana.

O Museu Precário Albinet e o projeto-manifesto tal qual inicialmente proposto pelo artista Thomas Hirschhorn¹⁴

A idéia do artista suíço Thomas Hirschhorn, convidado pela *friche* Les Laboratoires d’Aubervilliers, era de construir um museu “precário”, onde a “precariedade” estivesse reduzida a sua forma construtiva que, paradoxalmente, seria compensada com um acervo de obras originais exemplares da arte do séc. XX. Estas obras originais foram cedidas especialmente, após uma complexa e longa negociação, pelo museu de Arte Moderna Beaubourg. Os artistas escolhidos foram Duchamp, Malevitch, Mondrian, Warhol, Beuys, Le Corbusier, Léger, Dali. O singular espaço foi construído em frente ao conjunto habitacional Albinet cujos moradores são em sua maioria de origem estrangeira. A proposta foi promover a participação destes moradores da

forma mais integral possível, fazendo que o “processo” se iniciasse muito antes das exposições em si. Assim, um grupo de pessoas do conjunto foi organizado para supervisionar, transportar e cuidar das obras expostas algumas tendo recebido aulas no setor de conservação do próprio Beaubourg. Foram escolhidas pessoas inteiramente disponíveis para desempenhar tarefas ao longo de toda a exposição que eram também os guardiões mais “naturais” do acervo cedido temporariamente mediante um elevado custo de seguro de patrimônio artístico. Para cada exposição (durante uma semana), uma pequena *biblioteca* foi montada com livros, vídeos e informações sobre o artista e suas obras expostas. Para cada exposição, um *historiador da arte* foi convidado a ministrar uma *conferência* sobre o trabalho, contextualizando a importância desse artista para a história da arte. Não faltou tampouco para cada exposição, *um evento* (um debate, uma visita ao museu, uma viagem, por exemplo: Cité Radieuse de Le Corbusier) também visando contemplar exclusivamente os moradores. O público infantil não foi esquecido, tendo sido organizados ateliês de escrita para as crianças.

Vejamos o projeto tal qual concebido pelo artista em forma de manifesto:

O projeto de fazer um Museu embaixo de um imóvel HLM não é de ontem. Na verdade, depois de minha experiência “Deleuze Monument” em Avignon para “La Beauté 2000” [A Beleza 2000], eu pensei que seria necessário manifestar a importância que pode ter a arte para transformar a vida com um ‘projeto-manifesto’. Eu pensei, é um fato, que a arte pode, a arte deve, a arte quer transformar, sem medo de falar: mudar a vida. Penso a arte, a filosofia como os únicos capazes de mudar a vida. Mudar a vida individual e não coletiva, isso também explica porque a filosofia que se dirige ao coletivo fracassa em mudar, em transformar a vida. “A arte pode mudar a vida” é uma afirmação não-utópica, pois ativa. Nessa afirmação está contida a esperança. A esperança só é possível na ação. A passividade, nós sabemos, é apenas cinismo, é se acomodar sem nada afirmar. A ação acarreta o risco da confrontação dessas idéias com a realidade, e é isso que vou propor para o ‘Projeto: Museu Precário Albinet’ com os Laboratórios de Aubervilliers.

Eu quero construir com materiais simples e rápidos para construir um Museu, um lugar que pode acolher obras de arte originais de artistas que, através de seus trabalhos, quiseram e mudaram a vida. Eu penso em Duchamp, Malevitch, Mondrian, Warhol, Beuys, Le Corbusier, Léger, Dali.

Não importa se esses artistas são célebres e bem conhecidos hoje, *o importante é que esses artistas mudaram a vida, o mundo ou trouxeram essa afirmação para seus trabalhos*. É por isso que proponho que, no *Museu Precário*, obras originais sejam expostas. Isso será o ponto de partida do meu projeto. É preciso que durante alguns dias *essas obras ganhem vida*. Elas devem dar conta de uma missão não de patrimônio, mas *uma missão de transformação, talvez sua missão inicial*. É por isso que é indispensável que essas obras sejam deslocadas do contexto do museu para um museu precário debaixo da HLM da rua Albinet. Elas se confrontam assim com a realidade do tempo que hoje outra vez desaparece. Isso pode ser uma reatualização, a obra deve e vai, estou certo disso, afirmar sua força transformadora em um contexto não-museológico-patrimonial. Porque o *Museu Precário Albinet* é um Museu-Ativo de Afirmação e de Transformação. Limitada no tempo, toda uma série de atividades sobre as obras expostas serão feitas. Sem compromisso algum com o contexto. Somente

conta afirmar e manter em alta a força de transformação das obras de arte e da arte em geral. Trata-se de um projeto artístico que leva em consideração a especificidade econômica, social, política e cultural da cidade na qual o projeto está sendo feito (...) O *Museu Precário* permitirá mostrar produtos, essas atividades, porque se trata de produzir (de ser ativo) enquanto durarem as exposições. O *Museu Precário Albinet* produz. O *Museu* terá um lugar para discussões, para ficar, para estar e terá um pequeno bar, uma pequena lanchonete, administrada pelos moradores do complexo. O *Museu* será supervisionado dia e noite. Todas as garantias em relação à sua segurança serão dadas. O *Museu Precário Albinet* será um lugar onde a arte transforma. A arte mudará.

Tomas Hirschhorn também pontuou seu projeto em uma publicação editada para os Laboratórios de Aubervilliers¹⁵, depois das semanas de realização do *Museu Precário*, como resposta aos comentários da imprensa que queriam associar a iniciativa a um cerne social prioritário.

Eu sou artista, não sou um trabalhador social. O *Museu Precário Albinet* é uma obra de arte, não é um projeto sócio-cultural. O *Museu Precário Albinet* é uma afirmação. Essa afirmação é a de que a arte pode, apenas enquanto arte, obter uma verdadeira importância e ter um sentido político. Essa afirmação é também a de que a arte pode coisas porque é arte. A arte sozinha não exclui o outro. A obra de arte sozinha possui a capacidade universal de estabelecer um diálogo de um a um. Do espectador com a obra e da obra com o espectador...

Eu disse que o *Museu Precário Albinet* era uma missão. Uma missão impossível que é baseada em um acordo, um acordo entre mim, o artista, e o conjunto habitacional de Albinet; o conjunto ele mesmo, o espaço público. Se eu, enquanto artista, quero fazer um trabalho no espaço público, eu devo estar de acordo com o espaço público.

Eu mesmo, eu devo lutar contra a ideologia da boa consciência e contra a ideologia do politicamente correto teórico. Eu mesmo, devo me encorajar a cada instante por ter tomado a boa decisão, eu devo me encorajar a ficar livre e manter a afirmação do *Museu Precário Albinet*. O *Museu Precário Albinet* é um projeto que não quer melhorar, que não quer apaziguar, que não quer trazer calma. Porque com esse projeto eu quero ousar tocar naquilo que não se pode tocar, o outro. Eu quero estabelecer um diálogo com o outro sem a neutralidade.

Hirschhorn é conhecido no meio da arte contemporânea pelo uso constante de alguns elementos:

- materiais simples e comuns, causando um efeito de construção frágil em uma ambivalência entre o pobre, sem glamour, e o efêmero; o todo em uma pregnância de uma linguagem gráfica herdada de sua carreira de designer gráfico;
- temas estruturados sobre personagens (filósofos/artistas);
- o uso do espaço público que assume um elemento essencial, consubstancial à própria obra.

Ao lado desses elementos, uma outra característica acompanha mais especificamente seus trabalhos no espaço público, característica que propõe a participação da coletividade dos grupos durante a montagem e, às vezes, durante outras etapas também.

Para além desse recurso à coletividade no processo construtivo, as “realizações” propostas pelo artista têm como objetivo a utilização ou, antes, a apropriação cotidiana da coletividade local. As “obras” são, nesse caso, verdadeiros dispositivos arquitetônicos, pois associam não apenas o olhar do “visitante”, mas o visitante em si, todo seu corpo. Trata-se de estruturas, em uma zona limítrofe, entre arquitetura e escultura. Ele introduz no espaço público “objetos” com uma função diferente, por conseguinte, daqueles normalmente mais esculturais que são realizadas com uma duração limitada. Mesmo sem ter este objetivo Hirschhorn acaba engendrando uma forte crítica não apenas contra a arquitetura, mas também contra o planejamento urbano¹⁶.

Enfim, no trabalho do *Museu Precário Albinet*, construído durante o verão de 2004 no bairro de Aubervilliers, periferia norte de Paris, o artista introduz ainda um novo elemento, que nos interessa especialmente aqui, porque faz uma alusão maior ainda às questões do domínio do planejamento urbano em uma escala mais ampla, no domínio da política urbana e cultural. É o que nós interpretamos como argumento de certa função social local da obra, dessa vez assumida, ainda que em uma ambivalência singular, em uma “arquiteturalidade” mais acabada – um museu!

O argumento de função social, por sua vez, vem se explicar enquanto um elemento que emana do “real”, a falta de oportunidade de encontro da população do bairro com a Arte!

A seguir, nós queremos propor uma análise do *Museu Precário Albinet* como paradigma contemporâneo de um registro de *hospitalidade* em uma intervenção artística na periferia. Periferia esta que entra no rol de espaços não somente alvos de preconceitos, mas territórios de operações políticas e disputas simbólicas, testemunhos da maneira pela qual questões locais (uso de véu ou a presença da língua árabe na França por exemplo, extermínio de crianças de rua no Brasil) podem ganhar visibilidade internacional, forçando tomadas de decisão. Periferias e subúrbios que, ilustrando novas dimensões que se rebatem na questão do antigo ideal da cidadania, estariam mais próximos à Babilônia do que do ideal da polis, na análise de Featherstone (2000)¹⁷. Poderiam também ser “cidades-mundo” na análise de Dollé (2002) sobre a metropolítica.

Condicionando a “força” de seu projeto à presença das obras originais de artistas consagrados em um “espaço-problema”, Hirschhorn embate-se direto e simultaneamente com vários consensos institucionais. Mais tarde, ele demonstrará os limites das “engrenagens” e mecanismos de política cultural em face das proposições não apenas “fora das normas”, mas principalmente fora dos espaços reconhecidos.

Em relação ao viés etnográfico, percebemos no manifesto de Hirschhorn traços que associamos aos elementos destacados por Lévinas referentes ao registro da hospitalidade. O artista fala que quer “tocar o outro” ao mesmo tempo que afirma se tratar de amor. Ora, o amor pelo outro e os fenômenos que ele acarreta como consequência são a base do pensamento exposto em *Totalité et Infinité* (*Totalidade e Infinito*), em que ele distingue sua aceção de disponibilidade ao outro, estrangeiro e pobre, como reveladora de um amor mais que de uma razão no sentido kantiano. Com efeito, o expediente de Hirschhorn desvela uma hospitalidade redobrada, já que esta última pressupõe a acolhida ao outro que é ele mesmo, em um contexto particular, duplamente “estrangeiro”: ele o é enquanto imigrante, portanto a partir de sua essência cultural em primeiro lugar, e o é em função de sua condição de “estrangeiro” em face do próprio objeto “arte contemporânea”, esse objeto cujas “regras do jogo” – para retomar os termos de Anne Cauquelin (1986) – somente os “iniciados” possuem.

Se Kant (1991), em *À paz perpétua*, fala de direito à visita com um objetivo essencialmente comercial, circunscrito, Hirschhorn, por sua vez, fala de um “direito à visita”, direito a todos e a cada um de estar em contato direto – e aqui nós podemos também invocar Lévinas em sua passagem sobre o encontro com o rosto de Outro –, sem intermediações, sem instituição, em uma responsabilidade “de um a um”, de indivíduo para indivíduo, com tudo o que ele denota de ético e de político, uma vez que aqui essa postura se sustenta no espaço urbano, público. Aqui o direito à visita faz sua oposição à política patrimonial dos museus que, em sua essência, gerenciam as obras de maneira que elas não apenas fiquem fora da visitação gratuita mas, freqüentemente, “guardadas em depósito”, ou seja, fora de todo “direito à visita”.

Idealizando um museu não apenas como lugar de exposição, mas também como lugar de sociabilidade – já que o acesso é livre, em outras palavras, ele dessacraliza a idéia de museu e despatrimonializa as obras de arte –, Hirschhorn teve, para nós, a grande percepção de substituir o freqüente recurso à intermediação explicativa da arte contemporânea por um registro, extraordinário nessa esfera, que é o da hospitalidade, compreendida no sentido de um conjunto de posturas para com a arte, para com o rosto do outro. Hospitalidade que contém um ato de coragem ante esse outro, pobre e estrangeiro às coisas da arte contemporânea⁴⁸. Um ato de coragem que o artista reivindica em seu manifesto, e de ética, sobretudo, como quis Emmanuel Lévinas. Além disso, Hirschhorn pratica efetivamente essa “acolhida” estando presente cotidianamente nas reuniões preparatórias, nos cursos, na montagem, nas exposições e na desmontagem do museu. Tantos momentos em que o “face a face”, o encontro direto com o outro, sem “incorporar” o outro, sem

negar a alteridade desse público que, reciprocamente, acolhia a condição de “estrangeiro” do artista e de sua posição, olhando-o nos olhos. O artista explica¹⁹ que sua presença faz parte do “tomar cuidado” e de “se responsabilizar” por seus trabalhos.

Sua proposta era tanto mais inesperada por querer conjugar dois elementos quase que simetricamente opostos no contexto francês: o domínio excessivamente patrimonial da arte e a espinhosa temática da moradia de estrangeiros nas periferias pobres.

Ao propor obras em que o público não é apenas um espectador, mas um co-autor (como dizia Benjamin no ensaio “O autor como produtor”), artistas como Hirschhorn não estariam (re)criando espaços-tempo da ordem da hospitalidade, da acolhida? Diz Derrida (1997 a p.40):

Para ousar dar as boas-vindas... vamos fazer de conta que a gente está aqui na sua casa, que a gente sabe o que isso quer dizer, estar na sua casa, e que na sua casa se recebe, se convida e se oferece hospitalidade, apropriando-se assim do lugar para acolher o outro ou, pior, *acolhendo* o outro para se apropriar de um lugar e falar então a língua da hospitalidade – é óbvio que eu não pretendo me apropriar mais do que qualquer outra pessoa, mas uma apreensão com tal usurpação já me preocupa.

Nas intervenções realizadas a partir dos Laboratórios de Aubervilliers, a *hospitalidade* se articula com uma postura etnográfica dos artistas envolvidos diante da presença de um “público” caracterizado por uma diversidade cultural.

Nós ligamos essa atitude e seu caráter de coisa declaradamente desejada às escolhas feitas por artistas como Thomas Hirschhorn que reiterou, em seu manifesto, seu desejo de fazer um museu precário PARA os moradores, realizando os procedimentos necessários, previamente, a essa acolhida. Derrida (1997 a, p.100) assinala que “A acolhida orienta, ela *muda* o *topos* de uma abertura da porta e de uma soleira, uma em direção a outra, ele oferece uma à outra *como* outra, lá onde o *como tal* do outro escapa à fenomenologia, mais ainda à tematização.”

À aurora dos acontecimentos posteriores de violência urbana ocorridos em 2005 em várias periferias francesas com altas taxas de imigrantes, inclusive Aubervilliers, o expediente de Hirschhorn ganha uma nova significação, deixando entrever todas as hipocrisias existentes nos modos institucionais que enquadram a acolhida dos estrangeiros que, em sua maioria pobre, continuam a ser chamados de “imigrantes” nas periferias.

Julgamos que uma temática essencialmente ética e política sejam precisamente o cerne problemático em comum ao qual fazem face as experiências culturais que se desenrolam atualmente tanto no subúrbio brasileiro quanto no subúrbio francês.

Vimos como, nos dois contextos, as propostas estéticas e sócio-culturais ativam uma ou outra das noções de Lévinas, e suscitamos um questionamento sobre um registro de hospitalidade subjetivo, apesar da sua recusa no seio mesmo dos quadros das políticas culturais e urbanas que são governadas, por seu turno, pela lógica da reflexividade auto-celebrativa ou pelo recurso à mediação. Ela é da ordem do implícito, ao contrário do mediador que trabalha na explicitação²⁰.

Trata-se de uma hospitalidade ligada a uma diversidade total, radical, o que é diferente de uma hospitalidade mundial, na moda e ao mesmo tempo vazio de potência transformadora, onde trata-se apenas de uma alteridade mediana²¹, da indústria do turismo. Esta alteridade mediana se beneficiaria de uma benevolência bastante condescendente sob o selo de uma cultura universal.

O patético do liberalismo ao qual por um lado nós nos unimos, consiste em promover uma pessoa enquanto ela não representa nada de outro, ou seja, enquanto ela é precisamente o *um*. Desde então, a multiplicidade só pode se produzir se os indivíduos conservam o seu segredo, se a relação que os reúne em multiplicidade não é visível de fora, mas vai de um ao outro.²²

Se Lévinas elege o feminino como o acolhimento mais radical ao outro, tentamos aqui examinar o espaço do subúrbio como assumindo um papel semelhante à do feminino para o autor judaico. Em outras palavras, o subúrbio expõe de maneira mais radical (ligada ao sentido de raiz) as alternâncias entre reflexividade e hospitalidade.

A nossa intenção é avançar esta noção de hospitalidade como para além da generosidade ou da mera tolerância, indicar o procedimento participativo (seja na arte contemporânea, seja com os produtores ou em outras interações culturais) como espaço-tempo potencial desta hospitalidade, por mais fugaz que seja. Potencial tornado cada vez mais raro na medida da intensificação da reflexividade global. Enfocando a expressão espaço-tempo, a arte contemporânea seria o tempo (fugaz), e o subúrbio o espaço (radical).

Esta hospitalidade, como ato individual, não imposto e além disso, de acordo com Lévinas, não passível de ser imposto, mostra-se como um traço de resistência em si próprio, contrariando algumas análises sociológicas e de crítica de arte que insistem num consenso que reduz qualquer ação artística ou projeto cultural em territórios empobrecidos a uma instrumentalização.

Márcia de Noronha Santos Ferran é arquiteta-urbanista, recém doutora (PPG-AU- FAUFBA/Université de Paris 1) e atualmente Gerente de Espaços Culturais – SEMC – Vitória, ES.

Notas

- ¹ Em relação ao estudo de caso brasileiro pode-se consultar também "Atuando na margem. Projetos culturais participativos nos subúrbios do Rio e de Paris". p. 73 a 95. In: CADERNOS PPG-AU/FAUFBA. / Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. – Ano 2, número especial (2004) *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*.
- ² Tese de Doutorado intitulada *O lugar da política cultural na gestão urbana: o desafio da hospitalidade*. Co-tutela entre FAUFBA e Ecole de Philosophie da Universidade de Paris 1, defendida em abril de 2007.
- ³ Como nota Derrida, ainda que o vocábulo não seja ali nem freqüente nem sublinhado, este livro original de 1961 lega um imenso tratado de hospitalidade. Ver: DERRIDA, J. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Gallilée. 1997.
- ⁴ DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Editions de Minuit, 1991, p.36.
- ⁵ *Idem*, p.80.
- ⁶ LEVINAS, E. *Ethique et infini*. Le Livre de Poché, 1982, p.82.
- ⁷ Diante da impossibilidade de estabelecer uma tradução fiel do termo "friche" para o Português, optamos por mantê-lo no original, cuja tradução literal significa "terreno não cultivado e abandonado", ou, em "friche industrielle", "zona industrial momentaneamente inutilizada aguardando reconversão" (*Le Petit Larousse Illustré*, p. 452). Em Português podemos estabelecer como termo mais próximo o vocábulo "baldio" que, segundo o *Dicionário Aurélio*, indica: a) baldio – adjetivo: 1 - sem proveito, inútil. 2 - Inculto, agreste; b) substantivo masculino: terreno por cultivar; terréu. O dicionário ensina que "baldio" vem da palavra de origem árabe "baldo", bátil, inútil, que significa falto, falho, carecido, carente (*Dicionário Aurélio*, p.224). A partir de agora passaremos a empregá-lo em itálico e sem aspas.
- ⁸ LEXTRAIT, Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième volume : Etude. Mai 2001. p.4.
- ⁹ *Idem*, p.17.
- ¹⁰ *Idem*, p.19.
- ¹¹ *Idem*, p. 20.
- ¹² *Idem*, p. 20.
- ¹³ O rapport desenvolve uma distinção entre produtor e programador que não julgamos pertinente detalhar aqui.
- ¹⁴ Documento interno de apresentação do projeto. *Les Laboratoires d'Aubervilliers*, Janeiro de 2003. Todas as palavras sublinhadas estão de acordo com o original redigido à mão pelo artista.
- ¹⁵ *Le journal de Laboratoires*, n° 2, maio de 2004, Editado pelos Laboratórios de Aubervilliers, p.59-70.
- ¹⁶ Crítica social que nós poderíamos associar àquela realizada, não sem ironia, por Kristoph Wodisco com seus objetos de *design* industrial, como os "bastões"
- ¹⁷ Mike FEATHERSTONE. "O flâneur, a cidade e a vida pública virtual". In: Antonio ARANTES, (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p.190. Neste artigo, o autor retoma o papel que a cidade exerce como dispositivo metafórico que marcou o desenvolvimento conceitual do ocidente, o que fica evidente também no modo como a cidade foi usada para imagens da "vida boa" da metrópole, da polis como lar da cidadania e da participação democrática. Neste sentido duas grandes versões vem à tona: a polis como lar da cidadania enfatizada por Hannah Arendt, e a imagem da Babilônia, como cidade mundial, de alcance ampliado, na qual a heterogeneidade dos habitantes faz cair em desuso a noção estrita de comunidade, além de desestabilizar a dimensão de "cidadão". Esta babilônia contemporânea teria mais tolerância para a diversidade, para grupos que, sem poderem ser considerados cidadãos, compartilham da vida no espaço público.
- ¹⁸ Também detectamos a noção de hospitalidade através da valorização dos elementos do vocabulário de Lévinas – o rosto, a acolhida, a responsabilidade para com o outro – nos projetos que os artistas Esther Shalev Gerz, Majida Kattari desenvolveram com a mesma *friche* cultural "Os Laboratórios de Aubervilliers". Ainda que esses artistas tenham outros modos de intervenção, é significativo que eles tenham escolhido obras que tratam também da questão do estrangeiro e da hospitalidade nas intervenções em outras periferias ou em outros espaços periféricos.
- ¹⁹ No livro *Thomas Hirschhorn* organizado por Benjamin H.D. Buchloh, Alison M.Gingeras et Carlos Basualdo, New York : Phaidon Press Limited, 2004.
- ²⁰ Assim, algumas intervenções artísticas ficam bloqueadas entre pressões de mediação e desejos de escapar disto, ao contrário da escolha radical de Thomas Hirschhorn, que sustenta, como vimos, o contato direto entre obra e moradores, sem a solução intermediadora muito recorrida feita por reproduções gráficas, como era proposto por Mário de Andrade na acepção de um "Museu popular".
- ²¹ Aqui, ao contrário existiria uma intenção fundamental, conforme a idéia de distinção persistente do outro colocada por Husserl, onde o outro torna-se modificação de si-mesmo, retomada por: KLOSSOWSKY, P. *Les lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard, 1965.
- ²² Lévinas, E. *Totalité et Infini*. op. cit, p.125.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. «L'auteur comme producteur.» In: *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin H.D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos (Org.). *Thomas Hirschhorn*. New York: Phaidon Press Limited, 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La montée de l'insignifiance*. Les carrefours du Labyrinthe. Paris: Seuil, 1996.
- CAUQUELIN, Anne. *Petit Traité d'Art Contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris: Ed. Gallimard, 1992.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Editions de Minuit, 1991, p.36.
- DERRIDA, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997 a.
- _____. *De l'hospitalité*. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris : Calmann Levy, 1997 b.
- DOLLE, Jean Paul. *Métropolitique*. Paris : Editions de la Villette, 2002.
- FEATHERSTONE, Mike. "O flâneur, a cidade e a vida pública virtual". In: Antonio ARANTES, (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papius, 2000. p.190.
- FOSTER, Hal. "Contra o pluralismo." In: *Recodificação, arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. *The return of the real: L'avant-garde à la fin du siècle*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- KANT, Emmanuel. *Vers la paix perpétuelle*. Paris: Flammarion, 1991.
- KLOSSOWSKY, P. *Les Lois de l'hospitalité*. Paris : Gallimard, 1965.
- LEVINAS, E. *Totalité et Infini – essai sur l'extériorité*. Paris : Le Livre de Poche, 2003.
- _____. *Ethique et infini*. Le Livre de Poche, 1982. p.80.
- LXTRAIT, Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième volume : Etude. Mai 2001. p.4.
- SHERER, R. René. *Zeus Hospitalier, Éloge de l'hospitalité*. Paris: Editions de La Table Ronde, 2005.