
O desaparego do artista

Luiz Sérgio de Oliveira*

O texto busca refletir sobre as implicações das práticas de arte contemporânea na esfera pública, nas quais pontua o interesse em processos colaborativos em articulação, aproximação e comprometimento com as comunidades. Para tanto, as reflexões se apóiam na experiência do projeto *dESAPEGO*, realizado pelo artista fluminense Helio Branco na cidade de Niterói, articulando-o como motivação central e ponto de convergência das reflexões.

arte contemporânea, colaboração, dESAPEGO, Helio Branco

1

“A verdade é que o desaparego parece fácil mas não é...”: às vésperas da celebração máxima do cristianismo no final de 2010, quando os espíritos já se mostravam banhados pelas graças natalinas, o artista fluminense Helio Branco realizou, na cidade de Niterói, o projeto de arte batizado como *dESAPEGO*. Na manhã do dia 11 de dezembro, sábado, foi realizado o projeto que consistia na soltura de balões de gás coloridos com notas de reais, em valores que oscilavam

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista, Doutor em História e Teoria da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

The Artist's Detachment

Luiz Sérgio de Oliveira*

The text seeks to investigate the implications of practices of contemporary art in the public sphere, stressing an interest in collaborative processes of articulation, approximation and engagement with communities. The reflections are based on experiences from the dESAPEGO (Detachment) project, carried out by the artist Helio Branco in Niterói, which serves as the central motivation and point of convergence for these reflections.

contemporary art, collaboration, dESAPEGO, Helio Branco

1

“The truth is that detachment seems easy, but it is not...”: Just before Christianity’s major celebration at the end of 2010, when our spirits were already bathed in Christmas cheer, Helio Branco, an artist from the state of Rio de Janeiro, carried out an art project entitled *dESAPEGO* (dETACHMENT) in the city of Niterói. The project, launched on December 11, consisted of a release of colored helium balloons with banknotes attached, ranging in value from two to ten Brazilian *reais*. The balloons were released with the certainty that they would reach

*Luiz Sérgio de Oliveira is an artist with a doctorate in Art History and Theory from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), and Master’s degree from the New York University. He is an associate professor in the Department of Art and coordinator of the Post-Graduate Program in the Science of Art at the Universidade Federal Fluminense.

de dois a dez reais, com a certeza de que alcançariam destinatários imprevisíveis, sendo algo sobre o qual não se tinha, não se poderia nem se queria ter qualquer controle, deixando simplesmente que desconhecidos fossem contemplados ao sabor dos ventos e do acaso.

2

“Mais vale um amigo na praça que dinheiro em caixa”: o processo de maturação do projeto havia consumido semanas e grande porção de energia do artista que, enquanto laborava seu entorno conceitual e operacional, angariava apoios e promessas de colaboração daqueles que acabaram por se acercar do artista naquele sábado: umas doze pessoas, em sua maioria artistas, cada qual com sua função na luta sempre (in)glória de empurrar a arte para além dos limites de sua circulação tradicional, na busca de promover seu espalhamento no cotidiano. Tecia-se dessa maneira uma rede e um processo de colaboração que, acabando por ficar limitado aos pares do próprio artista, pareceu instaurar-se para aquém dos desejos mais ambiciosos. Ou seja, a colaboração de *dESAPEGO* estabeleceu-se no âmbito do círculo em torno do artista-autor.

3

“Alguns laços são frouxos e se desfazem facilmente sem deixar marcas na fita”: a noção e o interesse em processos colaborativos têm permeado parcela significativa da produção de arte na contemporaneidade, em especial aquela que pauta suas ações na articulação, aproximação e comprometimento com as comunidades, uma espécie de “vanguarda que temos hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercado e politicamente comprometidos que levam adiante o chamamento modernista pelo embaçamento dos limites entre arte e vida.”¹

No entanto, assim nos parece, tem havido certa complacência no acolhimento e designação de determinadas práticas como “colaborativas”, apesar de seus processos de interação se configurarem como sendo menos-que-precários. Isso parece revelar o uso abusivo da noção de colaboração e a própria precariedade de nosso entendimento. Por outro lado, podemos especular que o maior obstáculo para um efetivo processo colaborativo talvez esteja no próprio artista. Considerando-se as práticas e percepções sociais a ele consignadas na cultura

unforeseeable receivers, an element the artist did not and could not control, and over which he did not want to exert any control. Instead, the project simply allowed unknown people to be contemplated, flavored by the wind and by chance.

2

“Better a friend on the plaza than money in the till”: The process of bringing the project to term consumed several weeks and most of the artist’s energy. While Branco worked on the conceptual and operational underpinnings, he also collected support and promises of collaboration from the people who surrounded him on that Saturday: twelve people, mostly artists, each with a specific function in the always (in)glorious struggle to push art beyond the limits of its traditional circulations, in search of spreading it into everyday life. In this way, Branco wove together a network and a collaborative process that, limited to pairs constructed by the artist, seemed to fall short of more the artist’s more ambitious wishes. In other words, dESAPEGO’s collaborative practice established itself within the scope of the social circle surrounding the artist-author.

3

“Some bonds are loose and undo themselves easily without leaving traces”: The notion of and interest in collaborative processes has permeated a significant part of contemporary art production, especially that which defines its actions through articulation, approximation, and commitment towards communities. These practices form “what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life.”¹

However, it seems to us that there has been a certain complacency in the reception and designation of determined practices as “collaborative,” even when their interactive processes are less-than-precarious. This seems to reveal an abusive utilization of the notion of collaboration, as well as the precariousness of our understanding. On the other hand, we can speculate that the major obstacle to an effective collaborative process is also contained within the artist himself. Considering social practices and perceptions ascribed to the figure of the artist in Western culture during the past 500 years – with special emphasis on the past two

ocidental dos últimos 500 anos, com especial ênfase nos dois últimos séculos, esse artista não parece ter sido talhado para o trabalho colaborativo. Sua arte, ao contrário, “[é] tida como o produto de um ato autônomo e individual de expressão, e sua apreciação é, da mesma maneira, um ato privado de contemplação”; isso não impede, no entanto, que tenhamos a clareza de que “estritamente falando, nenhuma arte é privada”.² Neste sentido, muito embora termos como “colaboração”, “cooperação”, “interação”, “coletivo” e “participação” tenham sido incorporados ao repertório crítico e ao imaginário criativo do cenário da arte contemporânea, muito do que se apresenta como colaborativo, na realidade o é apenas em uma escala de baixíssima intensidade, que pode ser perfeitamente entendida como “participação”, um tipo de ação que está “associada com a criação de um contexto em que participantes podem tomar parte em algo que outra pessoa [no caso, o artista] tenha criado”.³ Este seguramente foi o caso de *dESAPEGO*.

4

“Fazendo cortesia com o chapéu alheio”: o processo de construção de *dESAPEGO* foi alongado em encontros e conversas do autor com seus colaboradores, nas quais se buscava discutir a efetividade da proposta, as estratégias para sua potencialização, além de seu escopo conceitual e político. Uma questão que provocou debates meritórios foi a definição do sujeito do desaparego, aquele que se configuraria como o “desapegado”. Afinal, se algum dinheiro seria distribuído (ou lançado em balões ao sabor dos ventos), era necessário discutir a fonte desse recurso. De um lado, a perspectiva mais arriscada apontava os bolsos dos próprios participantes como a fonte de escolha; ou seja, os transeuntes que se deparassem com o projeto naquela manhã de sábado seriam convidados a participar do projeto e a se “desapegar” de alguns reais para “doar”, de forma indireta e impessoal, a alguém a quem nunca conheceriam. Seguramente a primeira dificuldade seria convencê-los (esses passantes) a participar com sua própria contribuição, em especial em tempos sempre difíceis. Seguramente não seria simples convencê-los a fazer doações, simbólicas que fossem, a um desconhecido, a alguém que não se conhece o nome nem o rosto. No entanto, tivesse sido essa a opção, o escopo do desaparego estaria sendo ampliado, deixando de se limitar ao “desapego do artista”, sobre quem acabou recaindo a responsabilidade pelo fornecimento das notas de reais que acabaram presas aos bolões. Na realidade, a decisão coube ao próprio artista-autor.

centuries – this artist does not seem to be cut out for collaborative work. On the contrary, his art “is taken to be the product of an individual or autonomous act of expression, and its appreciation is, likewise, a private act of contemplation².” In this sense, even though the contemporary art scene has incorporated such terms as “collaboration,” “cooperation,” “interaction,” “collective,” and “participation” into its critical repertoire and creative imagination, much of what presents itself as collaborative actually presents collaborative practices of very low intensity. These practices can be perfectly understood as “participation,” a type of action that is “associated with the creation of a context in which participants can take part in something that someone else has created.”³ This was certainly the case for *dESAPEGO*.

4

“Paying respects by tipping someone else’s hat”: The process of building *dESAPEGO* was built through encounters and conversations that the author held with his collaborators. During these encounters, Branco hoped to discuss the effectiveness of his proposal and the strategies for realization, as well as the conceptual and political scope of the work. One question that provoked well-deserved debate was of the subject of detachment, or a person who defines himself as “detached.” After all, if participants were to distribute money (or launched it to the wind with balloons), it would be necessary to discuss its source. On one side, a more risky perspective pointed to the participants’ own pockets as the source of the money; in other words, the passers-by who encountered the project on that Saturday morning would be invited to participate in the project and to “detach” themselves of a few *reais* to donate – in an indirect and impersonal way – to someone they had never met. Obviously, the first difficulty would be to convince these passers-by to participate with this sort of contribution, especially at a time that is always economically difficult. Obviously, it would not be easy to convince them to make donations, no matter how symbolic, to someone unknown, someone whose name and face would be unrecognizable. However, if this option had been chosen, the scope of detachment would have been amplified, instead of being limited to the “artist’s detachment.” Ultimately, the responsibility for furnishing the *reais* that would be attached to the balloons reverted to the artist; it was really a decision for the artist-author himself.



Fotos: Luiz Carlos de Carvalho



5

“A dúvida é a sala de espera do conhecimento”: Os balões coloridos chegaram ao ponto de encontro com todo o gás, prontos para furar o céu, prontos para subverter simbolicamente a lei de Isaac Newton em uma nuvem colorida – rosa, branca, vermelha, azul, roxa, amarela, dourada, prateada – a levar reais como mensagens. Balões que levariam na realidade mais que reais, que pretendiam dar um toque de especial alegria ao dia de pessoas desconhecidas, selecionadas pelo acaso.

Do ponto de encontro em uma praça no centro da cidade, o grupo formado pelo artista-autor e seus colaboradores se deslocou para um local de inevitável confluência de gentes às vésperas do Natal: a porta principal do principal *shopping center* da cidade. O grupo optou por se posicionar do outro lado da rua, na calçada em frente, na entrada de um dos marcos culturais da cidade: seu teatro municipal. No percurso entre a praça e o local da ação, o cortejo se transformou em um breve desfile de adultos a carregar balões infantis como se crianças fossem, uma cena a provocar certo estranhamento por onde passava.

Enquanto o artista-autor e os colaboradores se posicionavam para dar início à ação, algumas questões flutuavam no ar, como que empurradas pelos próprios balões de gás: como abordar os passantes? Como se acercar desses passantes e com eles estabelecer uma interação, mesmo que se tivesse, de antemão, a convicção de que seriam interações menos-que-precárias? Como evitar as armadilhas e percalços desses encontros? Como evitar que esses encontros entre artistas, e mesmo “entre criatividade artística e outras formas mais difusas de criatividade, [sejam] estratégicos em vez de cooperativos, [já que] a fraude e o blefe tendem a ser a regra, enquanto o trabalho de equipe, a exceção.”⁴

6

“Somente percebemos o valor da água depois que a fonte seca”: tão logo as tentativas de sedução e convencimento dos passantes tiveram início, com o grupo já instalado na calçada em frente ao *shopping center*, ficou patente o desconforto dos artistas e o deslocamento da arte em um ambiente significativamente diverso do mundo da arte. Não que esses artistas não estivessem familiarizados com as práticas e ações que preconizam a inserção da arte em universos dessemelhantes ao tradicional circuito da arte. No entanto, a familiaridade com

5

“Doubt is the waiting room of knowledge”: The colored balloons arrived at the meeting place already filled with gas, ready to pierce the sky, ready to subvert Isaac Newton’s law symbolically in a colored cloud – pink, white, red, blue, purple, yellow, gold, silver – carrying *reais* as messages. In actuality, the balloons would carry more than *reais*, as they were intended to give a special touch of happiness to their unknown recipients, selected by chance.

From the meeting point – a plaza in Niterói’s city center – the group made up of the artist-author and his collaborators moved on to a place of inevitable confluence in the lead-up to Christmas: the main entrance to the city’s shopping mall. The group opted to position itself on the other side of the street, on the sidewalk near the entrance to one of the city’s main cultural markers: the Municipal Theatre. On the way between the plaza and the point of action, the procession transformed into a short parade of adults carrying children’s balloons as if they themselves were children, a scene that provoked a certain sense of strangeness wherever it passed.

While the artist-author and his collaborators positioned themselves to begin the action, certain questions still floated in the air, as though pushed by the helium balloons: how would the group approach pedestrians? How would they surround themselves with these pedestrians and interact with them, even if they were convinced from the outset that these interactions would be less-than-precarious? How to avoid the traps and mishaps of these encounters? How to avoid creating a situation in which these encounters between artists, as well as “between artistic creativity and other more diffuse forms of creativity, [tend] to be strategic rather than cooperative; [and] deceit and bluff tend to be the rule, and teamwork the exception.”⁴

6

“We only perceive the value of water after the well runs dry”: As soon as the attempts to seduce and convince pedestrians began, with the group already installed on the sidewalk in front of the shopping mall, the artists’ discomfort became patently clear, as did the displacement of the art to an environment significantly more diverse than that of the art world. It is not that these artists were familiar with practices and actions that advocate the insertion of art into universes that are dissimilar from the traditional art circuit. However, their familiarity with

as tentativas de redefinição do lugar da arte para além dos muros dos museus e galerias de arte, com as quais se têm tentado enfrentar o aviltamento da arte em sua derrocada mercadológica, não foi suficiente para evitar o deslocamento, o estranhamento, o sentimento de não pertencimento. A arte, quando abandona o reduto protegido de seu circuito tradicional, quando deixa o mundo da arte, perde o invólucro que a protege, que a diferencia do mero entretenimento e simplesmente colapsa no mundo-mundo.

Talvez a sensação de estranhamento e deslocamento se tenha acentuada pelo bordão repetido à exaustão no processo de convite à participação, o qual bradava a asserção da condição artística do projeto, como que a recorrer a um caráter pretensamente sedutor: “venham participar de um projeto de arte !!!”

No entanto, uma questão se impunha então e se impõe agora: qual a necessidade de se afirmar e reafirmar a condição de arte de um projeto? Isso seria um fator significativo de convencimento? Ou, ao contrário, seria capaz mesmo de carrear maior desconfiança do participante em potencial para o projeto? Se é fato que as novas práticas de arte se tornaram “confusas para muitos que pertencem aos próprios círculos artísticos”, uma vez que os aspectos fisionômicos que melhor as identificavam como arte foram dissipados, o que se haveria de esperar de pessoas que não são *habitués* do mundo da arte? Além disso, de onde viria “o desejo de seus criadores de que elas [essas novas práticas de arte] continuassem sendo reconhecidas como arte”? Por que a necessidade de requerer o uso de uma “máquina de validação” (seja ela qual for) em detrimento da “ambiguidade da identidade”? Afinal, “o trabalho de arte deveria, tanto quanto possível, permanecer obscuro quanto a seu status”⁵

7

“Marinheiro sem rumo nem vento ajuda”: o balão, em seu nomadismo errante, apresenta-se como uma metáfora para o próprio percurso autônomo da obra de arte, que, liberta da tutela do artista, seu criador, se apresenta independente para quem aprestar-se a um encontro com a arte. Diferentemente do balão de gás, a obra de arte tem um roteiro mais ou menos previsível: do ateliê do artista para a galeria de arte, de lá para uma coleção pública ou privada. Em seu périplo, a obra de arte deixa a realidade do ateliê do artista para incorporar outras realidades, que podem ser “totalmente contraditórias à própria obra e normalmente servem tanto a benefícios comerciais como à ideologia dominante”⁶. Também o artista que decidiu suprimir

attempts to redefine the place of art beyond the walls of museums and art galleries – attempts to confront the degradation of art in its market-based collapse – was not sufficient to avoid senses of displacement, strangeness, and of not belonging. Art, when it abandons the protected bounds of its traditional circuit, when it leaves the Art World, loses the protective coating that differentiates it from mere entertainment, and simply collapses in the World-World.

It may be that these senses of strangeness and dislocation were accentuated by the line, repeated to the point of exhaustion in the process of inviting participants into the project, which shouted out an assertion of the artistic quality of the project, as though resorting to a description of its supposedly seductive character: “Come participate in an art project!”

However, one question imposed itself then and imposes itself now: what is the necessity of affirming and reaffirming the artistic condition of a project? Is this a significant factor in convincing others to participate? Or, on the contrary, is it capable of swaying a participant’s greater doubts about the project’s potential? If it is true that new artistic practices have become “confusing to many who belong to artistic circuits,” given that the physiognomic aspects that once best identified art have dissipated, what can we expect of people who are not *habitués* of the art world? Aside from these concerns, where does “the creators’ desire for [these new artistic practices] to continue to be recognized as art” come from? What is the necessity of requiring the use of a “validating machine” (regardless of what this machine may be) to the detriment of the “ambiguity of identity”? After all, “the work of art should, whenever possible, remain obscure in terms of its status.”⁵

7

“Not even the wind can help a sailor without a course”: Balloons, in their wayfaring nomadism, present themselves as a metaphor for the autonomous path of artworks, which – freed from the artist, their creator – present themselves independently for whomever is prepared to encounter art. Unlike a helium balloon, an artwork has a more-or-less predictable route: from the artist’s studio it goes to the art gallery, and from there to a public or private collection. In its grand tour, the artwork leaves the reality of the artist’s studio in order to incorporate other realities, which may be “totally contradictory to the work itself, and usually serves mercantile benefits as well as the dominant ideology.”⁶ Even the artist who decided to suppress the

as práticas de produção de objetos artísticos, que abandonou o reduto protegido do ateliê em busca de um melhor controle sobre os significados de sua arte, optando pela efemeridade do evento sob seu olhar, esse artista, despejado de seu próprio ateliê, passa a enfrentar novos riscos e novas armadilhas em um ambiente muitas vezes mais-que-hostil.

Em seu embate nas ruas, a arte se defronta com uma gama diferente de complexidades que vão desde a velocidade dos tempos mais-que-modernos, que obriga a que todos (literalmente) corram sem descanso, à disputa das atenções das sociedades em um cotidiano espetacularizado e estressado pelos recursos da comunicação de massa. Para além dessas dificuldades substantivas enfrentadas pelos artistas que transferem seus interesses artísticos para a esfera pública, o projeto de arte de Helio Branco oferecia ainda um complicador que poderia ser entendido, até certo ponto, como no mínimo extravagante, senão bisonho: a conjugação da proximidade do mar com a direção dos ventos pode ter vertido alguns balões de gás - e suas metáforas de bons novos tempos - ao mar, depreciando a efetividade do projeto com fatores recolhidos no plano do imponderável, enquanto o evidenciava (literalmente) como um “tiro n’água”.

8

“Cada cabeça, uma sentença”: enquanto questões pareciam se agitar no ar a clamar por respostas, a ação que culminaria com a soltura dos balões, um a um, se desenvolvia obedecendo a um ritual: a partir dos pregões que anunciavam tratar-se de um projeto de arte e com os quais se pretendia transformar os passantes em participantes, que deixavam registrado em vídeo seus votos para o desconhecido em cujas mãos o balão de gás desceria; uma mensagem consistente com o espírito conciliatório que barganha as atenções da sociedade com o consumismo exacerbado próprio desta época do ano. Depois da gravação, o participante era convidado a prender uma nota de reais em um dos balões coloridos e a promover sua soltura, eventualmente depois de instantes de concentração. E lá ia o balão, solto em suas cores fulgurantes, ao encontro do desconhecido.

A partir desse momento, o balão seguia seu rumo – ou melhor, sua falta de rumo -, absolutamente sem controle ou destino definido, chocando-se por entre paredes, postes e fios de energia elétrica até desaparecer, não ao dobrar uma esquina, mas ao sumir no alto dos prédios do entorno, empurrado pelos ventos, livrando-se assim dos olhares ansiosos em antecipar-lhe o destino. A partir daquele instante de desaparecimento, o balão passava a existir apenas na imaginação daqueles que insistiam em tentar prever o momento do encontro com o desconhecido.

practices of production of the artistic object, and abandoned the protected sanctuary of the studio in search of better control over the meanings of his art – opting instead for the ephemeral nature of the event, according to his gaze – this artist, evicted from his own studio, must confront new risks and new traps in an environment that is often more-than-hostile.

In its confrontation with the streets, art faces a different gamut of complexities, ranging from the velocity of these more-than-modern times – which obligate everyone to (literally) run without resting – to the dispute for societies' attention in an everyday environment spectacularized and stressed by the resources of mass communication. Beyond these substantive difficulties faced by artists who transfer their artistic interests to the public sphere, Helio Branco's art project offered still another complication that can be understood – until a certain point – as being at least extravagant, if not callow. Namely, the proximity of the sea and the direction of the winds could have redirected some of the helium balloons – along with their metaphors of good, new times – to the sea, depreciating the effectiveness of the project through factors collected on a plane of imponderability, showing them to be (literally) a “shot in the water”.

8

“Every head a sentence”: While questions seemed to trouble the air, clamoring for answers, the action that was to culminate with the release of the balloons, one by one, developed by obeying a ritual. This ritual began with proclamations that announced the action as a work of art and with which the artist hoped to turn passers-by into participants who would register on video their wishes for the unknown person in whose hands the helium balloon would descend; a message consistent with the conciliatory spirit that haggles for society's attentions with the exacerbated consumerism unique to the Christmas season. After the recording, each participant was invited to attach a banknote to one of the colored balloons and then to release it, usually after a few moments of concentration. There went the balloon, freed in its shining colors, toward its encounter with the unknown.

From this moment, the balloon followed its course – or rather, its lack of a course – absolutely without control or defined destination, bumping into walls, streetlamps, and electric cables until it disappeared, not by turning a corner, but by disappearing among the heights of surrounding buildings, pushed by the winds, and thereby freeing itself from the anxious gazes that tried to anticipate its destination. From that moment of disappearance, the balloon existed only in the imagination of those who insisted in trying to foresee its moment of encounter with the unknown.

9

“Faça o bem sem olhar a quem”: contrariando verdades cristalizadas pela sabedoria popular, o balão, após a perda da potência do gás hélio que o havia empurrado para cima e lá o tinha mantido por algum tempo, acabava por cair - onde quer que fosse - para a alegria daquele que o encontrasse ou que fosse pelo balão encontrado – quem quer que fosse. O balão, a ele presa a nota de reais, era por si só uma mensagem aberta a qualquer leitura, adequada ao acolhimento de qualquer texto ou subtexto, como uma folha de papel que se apresenta em branco à espera de ser preenchida.

Embora os balões tenham sido soltos céu acima apenas com as notas de reais, instantes antes os participantes haviam registrado em vídeo suas mensagens. Mensagens singelas, eventualmente bem articuladas, mas que invariavelmente refletiam o clima pré-natalino em sua mistura de consumismo capitalista, generosidade e magnanimidade cristãs. Mensagens de pessoas de diferentes entornos sociais e culturais, como aquela que não conseguia encontrar palavras que traduzissem seus sentimentos, daí uma mensagem literalmente silenciosa, algo como um minuto de silêncio e consternação; ou aquela outra que, embora tivesse muito a dizer, não tinha os recursos da fala, daí uma mensagem em libras, a língua brasileira de sinais.

10

“Aprendas a cair antes de aprenderes a voar”: Os balões de gás têm sido um recurso utilizado por artistas para lidar com a arte, com a vida e com a morte. Com sua plasticidade colorida, os balões de gás têm marcado presença em performances e ações de arte desde os dadaístas, passando por Allan Kaprow, Fluxus, Jeff Koons e Iñigo Manglano-Ovalle, para citarmos apenas alguns artistas.

Dez anos antes de Helio Branco, ainda em 2000, o artista chileno Alfredo Jaar realizou um evento-cerimônia com a perspectiva de deflagrar reflexões acerca das complexidades que envolvem o cotidiano e os sonhos na fronteira que aparta os Estados Unidos e a América Latina, “um lugar de violência e morte”.⁷ A obra de Jaar – *The Cloud / La Nube* – consistiu em uma cerimônia marcada pela melancolia e pesar pelas perdas e ausência daqueles que sucumbiram sem ter atingido o sonho dourado da “América”.

“Do good without looking”: Contradicting truths crystallized by conventional wisdom, the balloon – after losing the potential of the helium gas that pushed it up and maintained it there for a certain time – eventually fell, somewhere or another, to the happiness of whomever encountered it, or who was encountered by the balloon, regardless of who that person was. The balloon, with the banknote tied to it, was in and of itself a message open to any sort of reading, capable of receiving any text or subtext, like a blank sheet of paper waiting to be filled in. Although the balloons were released into the open sky with only banknotes attached, the participants had, moments before, recorded their messages on video. Their messages were simple and often well articulated, but they invariably reflected the pre-Christmas climate in its mixture of capitalist consumption, and Christian generosity and magnanimity. Those leaving the messages came from different social and cultural backgrounds, such as the woman who could not find words to translate her feelings, and therefore left a literally silent message consisting of something like a minute of silence and consternation; or another woman who, in spite of having much to say, did not have the resources to say it out loud, and therefore left a message in Brazilian sign language (Libras).

“You learn to fall before you learn to fly”: Helium balloons have been a resource used by artists to address art, life, and death. With their colorful plasticity, helium balloons have been present in performances and artistic action since the Dadaists, and have been used by Allan Kaprow, Fluxus, Jeff Koons, and Iñigo Manglano-Ovalle, to cite only a few artists.

Ten years before Helio Branco, in 2000, the Chilean artist Alfredo Jaar held an event-ceremony in the hopes of triggering reflections about the complexities that surround everyday life and dreams on the border that divides the United States and Latin America, “a site of violence and death.”⁷ Jaar’s work – *The Cloud/La Nube* – consisted of a ceremony marked by melancholy and grief for the losses and absence of those who had succumbed before reaching the gilded dream of “America.”

O artista instalou sobre a linha da fronteira uma nuvem branca com mil e quinhentos balões de gás, que lá permaneceram por um tempo, sacudidos pelo vento, retesados nas cordas. Os balões brancos de Jaar eram uma alegoria da morte no caminho da terra prometida, uma referência à perda e às distâncias intangíveis. Os balões coloridos de Helio Branco, ao contrário, soaram como uma ode à vida, ao encontro, à alegria de viver.

11

“Dinheiro na mão é vendaval”: Assim como os balões de gás, também o uso plástico e político da moeda, tanto em papel como em metal, tem sido recorrente no terreno das práticas artísticas. Em parte porque arte e negócios parecem caminhar sempre juntos, quer seja pelas cifras estratosféricas que as obras de alguns artistas atingem nos leilões ou pelo próprio movimento contínuo do mercado de arte, ou simplesmente porque a “economia simbólica da arte reflete a economia geral”.⁸ Além disso, em tempos neoliberais, a perda de parâmetros de valoração estética da arte parece ter promovido a valoração monetária, com suas indefectíveis colorações de cinismo, à condição de mecanismo único de avaliação qualitativa da arte, algo prenunciado nas dissimulações (a)críticas de Andy Warhol, encorpadas adiante nas asserções insolentes de Jeff Koons.

Quando investigamos o recurso aos valores plásticos, políticos e conceituais do dinheiro na produção de arte brasileira, inevitavelmente o exemplo crítico de Cildo Meireles se apresenta como referência essencial. Com suas “inserções em circuitos ideológicos”, o artista carioca perscrutou os tempos mais-que-díficeis da história recente da vida pública brasileira com indagações que dispensavam respostas, uma vez que já suficientemente conhecidas.

Alguns milhares de quilômetros ao norte, de volta à região na qual o mundo latino-americano se choca com os Estados Unidos, três artistas de San Diego – David Avalos, Elizabeth Sisco e Louis Hock – resolveram, ainda em 1993, promover o *Reembolso da Arte*⁹, no qual repassavam a imigrantes não documentados recursos coletados junto à agência norte-americana de fomento às artes, a National Endowment for the Arts (NEA). O projeto de Avalos, Sisco e Hock provocou a ira e a reação da ala mais conservadora da sociedade norte-americana ao aproximar duas frentes de luta da direita: de um lado, o combate à imigração ilegal, pontuado e enfatizado pelo medo dos choques identitários desse processo migratório, caracterizado no assim chamado “desafio hispânico”¹⁰; somando-se a isso, no mesmo pacote de arte entregue por Avalos,

At the borderline, the artist installed a white cloud of 1500 helium balloons that stayed there for some time, pushed by the wind and straining their strings. Jaar's white balloons were an allegory for death on the path to the promised land, a reference to loss and to intangible distances. Helio Branco's colored balloons, on the other hand, sounded out like an ode to life, to encounters, to the joy of living.

11

"Money in the hand is a gale": Like helium balloons, the plastic and political uses of currency – both paper bills and coins – is a recurring artistic practice. In part because art and business seem to always walk together, whether because of the stratospheric figures that certain artists' work commands at auctions, because of the continuous movement of the art market, or simply because the "symbolic economy of art mirrors that of the general economy"⁸. Aside from this, in neoliberal times the loss of parameters of the aesthetic valorization of art seems to have promoted monetary valorization – for all its indefectible colorings of cynicism – to the condition of the singular mechanism for qualitatively evaluating art, something pronounced in Andy Warhol's (a)critical dissimulations and later embodied in Jeff Koons's insolent assertions.

When we investigate the recourse to the plastic, political, and conceptual values of money in the production of Brazilian art, the critical example of Cildo Meireles inevitably presents itself as an essential reference. With his "insertion into ideological circuits," the artist from Rio de Janeiro scrutinized the more-than-difficult times of the recent history of public life in Brazil with enquiries that were so well known as to have no need for answers.

A few thousand kilometers to the north, returning to the region in which the Latin American world butts up against the United States, three artists from San Diego – David Avalos, Elizabeth Sisco, and Louis Hock – decided, in 1993, to promote *Art Rebate*⁹, in which they redistributed resources collected from the American National Endowment for the Arts (NEA) to undocumented immigrants. Avalos, Sisco, and Hock's project provoked the ire of the most conservative wing of American society by taking on two of the right wing's preferred battles. First, combating illegal immigration, a theme pointed to and emphasized by the identity shocks of the migratory crisis, characterized as the so-called "Hispanic challenge"¹⁰; and adding to this, in the same artistic "packet," the debates surrounding public funding for the arts in the

Sisco e Hock, os debates em torno do financiamento público das artes nos Estados Unidos, deflagrados ainda no final dos anos 1980 a partir de exposições polêmicas de Andres Serrano e Robert Mapplethorpe. O que aqueles debates não logravam dissimular, nem tampouco pareciam pretender, eram o mal-estar e a indignação a motivar a direita norte-americana na busca da introdução de mecanismos de controle sobre a liberdade simbólica da arte e dos artistas.

12

“Achado não é roubado”: enquanto o processo de distribuição de notas de dez dólares no projeto de Avalos, Sisco e Hock tinha um caráter eminentemente político, em resposta a uma situação de constrangimentos e cerceamento dos direitos civis dos imigrantes da Califórnia, o projeto de Helio Branco sublinha sua qualidade política na busca de alternativas para a própria arte, no desejo do artista de romper as barreiras do reduto da arte e de vê-la instaurada diretamente no aqui e agora da vida diária. Enfrentando todos os medos e correndo todos os riscos.

Os laços mais-que-frouxos que o projeto de Helio Branco estabeleceu com seu entorno social acabou por criar uma comunidade menos-que-improvável, menos-que-impossível, com passantes de quem não se manteve registro das identidades. Transformados no ato em participantes, esses passantes estabeleceram diálogos silenciosos e inusitados com outros desconhecidos, de quem não se conhece os nomes nem os rostos, convocados a participar pelas leis do acaso. Esses diálogos, menos-que-precários, nem por isso foram menos intensos, uma vez que se instauraram no plano fecundo da imaginação. Neste sentido, é possível dar linha à imaginação para “recuperarmos” o momento de encontro entre o balão, com o gás hélio já extenuado, ao se revelar para outro passante (homem, mulher, criança, idoso, branco, negro, rico, pobre ou remediado, podemos escolher) com a nota de reais acenando à espera de ser recolhida. Esse encontro terá sido entendido como um sinal de benquerença para esse achante achado? Terá ele (ou ela) mantido a nota como um amuleto? Como tal, estará a nota ainda hoje guardada na carteira na expectativa de que atraia novos “dinheiros”?

Em verdade, sendo histórias que conhecemos apenas parcialmente, o projeto de Helio Branco, em sua incompletude, parece sugerir alguma frustração e ansiedade, da mesma maneira que oferece plenos espaços para que a história seja finalizada com o desejo de cada um. Ou talvez simplesmente nos ajude a entender que tanto a vida como a arte são apenas uma obra em aberto.

United States, triggered at the end of the 1980s by polemic expositions by Andres Serrano and Robert Mapplethorpe. What those debates could not and did not even seem to want to disguise was the discomfort and indignation that motivated the American right wing in its search to introduce mechanisms of control over the symbolic liberty of artists and their art.

12

“Something found is not stolen”: While the distribution process for ten-dollar bills in Avalos, Sisco, and Hock’s project had an eminently political character in response to the growing restriction and reduction of immigrants’ civil rights in California, Helio Branco’s project underlined its political quality in searching for alternatives to art itself, and in the artist’s desire to break through the barriers that surround art by installing art directly into the here-and-now of daily life, confronting all fears and running all risks.

The more-than-loose ties that Helio Branco’s project established with its surrounding social milieu created a less-than-improbable community, less-than-impossible, formed by pedestrians whose identities were not recorded. Transformed in the act into participants, these pedestrians established silent and unusual dialogues with other unknown people, with unknown names and faces, who were summoned to participate through the laws of chance. These dialogues were less-than-precarious, but they were no less intense because of it, especially once installed in the fecund plane of the imagination. In this sense, it is possible to draw a line to the imagination in order to “recuperate” the moment of the balloon’s encounter – its helium already nearly exhausted – with another pedestrian (man, woman, child, elderly, white, black, rich, poor, or well-off, we can choose) drawn to the beckoning banknote waiting to be collected. Would the finder understand this encounter as a signal of benevolence? Would he (or she) guard the bill as an amulet? And as such, would that bill still be guarded today in a wallet, in the hopes that it would attract new “moneys”?

Because it presents stories that we come to know only partially, Helio Branco’s project seems, in its incompleteness, to suggest a certain frustration and anxiety, in the same way as it offers spaces for the story to be finalized according to anyone’s desires. Or perhaps it simply helps us to understand that both life and art are merely “open” works.



13

“De boas intenções o inferno está cheio”: as atividades do artista têm sido lastreadas em um percepção generalizante que o aponta como possuidor de um *dom*, e igualmente lhe imputa a incumbência e a responsabilidade de partilhar esse *dom* através da *doação*. De acordo com essa construção, o artista e sua arte seriam apenas o veículo para que o *dom* fosse multiplicado e dividido através dos mecanismos da *doação*. Durante muito tempo esse artista foi induzido a acreditar que sua arte, lastreada no *dom*, uma dádiva para poucos, fosse suficientemente extraordinária para ser necessariamente partilhada. Neste sentido, o artista foi levado a acreditar que seus gestos, mesmo os mais simples, seriam suficientes para desvelar verdades e reformatar o mundo. Fundeados nessa crença, artistas se lançaram a utopias regeneradoras do mundo, não poupando esforços em sua radicalidade e entrega à vida e à arte. Nos tempos atuais, depois que as utopias sucumbiram ao longo do longo século XX, o artista se vê despojado da crença no dom de criar objetos capazes de transformar as pessoas e de mudar o destino do mundo. Os objetos criados na distância do ateliê e despejados no mundo foram simplesmente abandonados. Nos tempos atuais, o artista foi – ele mesmo – retirado do ateliê e despejado no mundo.



“The road to hell is paved with good intentions”: Artists’ activities have been backed by a general perception that considers them to have a *gift*, and which equally imposes the task and responsibility of sharing this *gift* through *donation*. According to this construction, artists and their art are merely vehicles for the multiplication and division of this *gift* through the mechanisms of *donation*. For a long time, artists were induced to believe that their art, based on their *gift*, was a present for a select few, and sufficiently extraordinary to necessitate sharing. In this sense, artists were led to believe that even their simplest gestures would be sufficient to reveal truths and reformat the world. Anchored to this belief, artists launched themselves to the regenerating utopias of the world, sparing no effort in their radicalness and in giving themselves over to life and to their art.

In contemporary times, after utopias have succumbed over the long course of the twentieth century, artists are stripped of their belief in their gift to create objects capable of transforming people and changing the world’s destiny. Objects created at a distance from the studio and dumped into the world were simply abandoned. In contemporary times, it is the artists themselves who have been taken out of the studio and dumped into the world.

Nesse novo cenário, o artista – assim como fez Helio Branco com o seu *dESAPEGO* - tenta intervir no cotidiano, tenta subverter sua rotina, tenta desconstruir a repetição enfadonha do mundo através da introdução do inesperado, do inusitado, do surpreendente. Simplesmente isso, uma vez que ninguém, nem mesmo o mais crédulo entre os mais ingênuos dos mortais é capaz de acreditar que uma nota de dois, dez ou cem reais pode mudar seja lá o que for.

No entanto, mesmo diante do fim das grandes utopias, o artista, ainda crédulo, corre o risco de se perceber assumindo a tarefa – ele mesmo – de transformar o mundo, o que antes caberia à sua arte. Diante do novo interesse na contemporaneidade por práticas artísticas colaborativas com as comunidades, o que representa a virada social da arte, o trabalho do artista está sob o risco de ser considerado, em especial por ele mesmo, em comparação às ações sociais religiosas, “com o objetivo de trazer alguma transformação à condição de indivíduos que se presume em necessidade”, o que empurraria esse artista para a condição de “evangelistas estéticos”¹¹

Se, a partir da derrocada das utopias, o artista teve que se desapegar da construção romântica que imputava à arte, expressa nas criações do artista, nas obras de arte, uma potência e competência de transformação do mundo, o artista agora tem que igualmente se desapegar da ideia de que tal poder teria simplesmente se transferido para ele mesmo, transmutando-o em agente direto das transformações almejadas pelas sociedades contemporâneas em seu anseio de democracia e igualdades civis. O artista finalmente precisa se desapegar de sua ficção de poder, uma crença infundada e irrealista. No entanto, a verdade é que o desapego parece fácil, mas não é...

Notas

1 BISHOP, Claire. “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum*, fev. 2006, p. 179.

2 HEIN, Hilde. “What is Public Art?: Time, Place, and Meaning”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, inverno de 1996, p. 1.

3 LIND, Maria. “The Collaborative Turn”. In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006, p. 17.

4 WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”, *Third Text*, vol. 18, n. 6, 2004, p. 534.

5 KAPROW, Allan. “Sucessos e fracassos quando a arte muda”. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, 2009, p. 152.

6 BUREN, Daniel. “The Function of the Studio”. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 18.

In this new setting, artists – like Helio Branco in *dESAPEGO* – attempt to intervene in the quotidian, attempting to subvert the routine, attempting to deconstruct the boring repetition of the world through the introduction of the unexpected, the unusual, the surprising. Simply this, because no one – not even the most credulous of the most naïve of mortals – is capable of believing that a note of two, ten, or one hundred *reais* will change anything.

However, even in the face of the end of the great utopias, artists who still believe run the risk of perceiving themselves to have taken on the task of changing the world, which previously was a task for their art. Faced with a new contemporary interest in collaborative artistic practices with communities, which represents a social turn for art, artists' work risks being compared – especially by the artists themselves – to social and religious activities “with the goal of bringing about some transformation in the condition of individuals who are presumed to be in need,” which pushes these artists toward the condition of “aesthetic evangelists.”¹¹

If, after the collapse of the utopias, artists have had to remove themselves from the romantic constructions – ascribed to their art and expressed in artists' creations and in works of art – a potential and competency to change the world, present-day artists must distance themselves from the idea that this power has simply been transferred to the artists themselves, transmuting them into direct agents of contemporary society's desired changes in their wishes for democracy and civil equalities. Artists must finally remove themselves from the fiction of power, an unfounded and unreal belief. However, the truth is that this detachment seems easy, but it is not...

Translation from Portuguese: Raphael Soifer

Notes

1 BISHOP, Claire. “The Social Turn: Collaboration and its Discontents.” *Artforum*, February 2006, p. 179.

2 HEIN, Hilde. “What is Public Art?: Time, Place, and Meaning,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, Winter 1996, p. 1.

3 LIND, Maria. “The Collaborative Turn.” In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. London: Black Dog Publishing, 2006, p. 17.

4 WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration,” *Third Text*, vol. 18, n. 6, 2004, p. 534.

5 KAPROW, Allan. “Sucessos e fracassos quando a arte muda.” *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, 2009, p. 152.

6 BUREN, Daniel. “The Function of the Studio.” In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 18.

7 CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000." *Art Nexus*, Miami, n. 39, fev. - abr. 2001, p. 84.

8 WRIGHT, 2004, p. 534.

9 A respeito, ver o artigo de Robert L. PINCUS nesta edição da Poésis.

10 De acordo com Samuel P. Huntington, "os hispânicos compunham 12% da população total dos Estados Unidos em 2000. Este grupo cresceu em quase 10% de 2000 a 2002 e agora se tornou maior que os negros. Estima-se que os hispânicos devam constituir aproximadamente 25% da população norte-americana em 2050. Essas mudanças se devem não somente à imigração mas também em decorrência da fertilidade." Estima-se que 11 milhões de cidadãos mexicanos vivam na atualidade nos Estados Unidos. Para melhor aproximação da questão, ver, Samuel P. HUNTINGTON, "The Hispanic Challenge," *Foreign Policy*, n.141, p. 30-45, mar./abr. 2004.

11 A respeito, ver Grant H. KESTER, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art," *Afterimage*, v. 22, jan.1995, pp.5-11.

Referências

BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," *Artforum*, pp. 178-183, fev. 2006.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio." In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 15-23.

CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000." *Art Nexus*, Miami, n. 39, p. 82-85, fev. - abr. 2001.

HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, pp. 1-7, inverno de 1996.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn." In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 15-31.

HUNTINGTON, Samuel P. "The Hispanic Challenge," *Foreign Policy*, n.141, p. 30-45, mar./abr. 2004.

KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda." *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, pp. 149-155, 2009.

KESTER, Grant H. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art." *Afterimage*, vol. 22, pp.5-11, jan.1995.

WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration," *Third Text*, vol. 18, n. 6, pp. 533-545, 2004.

O autor agradece a leitura crítica da versão inicial do texto e as generosas contribuições de Hélio Branco e Nara Cristina dos Santos, assim como as fotografias gentilmente cedidas por Luiz Carlos de Carvalho.

7 CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus*, Miami, n. 39, February – April 2001, p. 84.

8 WRIGHT, 2004, p. 534.

9 For further details, see Robert L. PINCUS's article in this edition of Poësis.

10 According to Samuel P. Huntington, "Hispanics composed 12 percent of the total U.S. population in 2000. This group increased by almost 10 percent from 2000 to 2002 and has now become larger than blacks. It is estimated Hispanics may constitute up to 25 percent of the U.S. population by 2050. These changes are driven not just by immigration but also by fertility." It is estimated that 11 million Mexican citizens currently live in the United States. For a more detailed explanation, see Samuel P. HUNTINGTON, "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy*, n.141, p. 30-45, March/April 2004.

11 See Grant H. KESTER, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art," *Afterimage*, v. 22, January, 1995, pp. 5-11.

References

BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum*, pp. 178-183, February 2006.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio." In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 15-23.

CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus*, Miami, n. 39, p. 82-85, February - April 2001.

HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, pp. 1-7, Winter 1996.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 15-31.

HUNTINGTON, Samuel P. "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy*, n.141, p. 30-45, March/April 2004.

KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, pp. 149-155, 2009.

KESTER, Grant H. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art". *Afterimage*, vol. 22, pp.5-11, January 1995.

WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Text*, vol. 18, n. 6, pp. 533-545, 2004.

The author thanks Hélio Branco and Nara Cristina dos Santos for their critical reading of the initial version of the text, and Luiz Carlos de Carvalho for the generous use of his photographs.