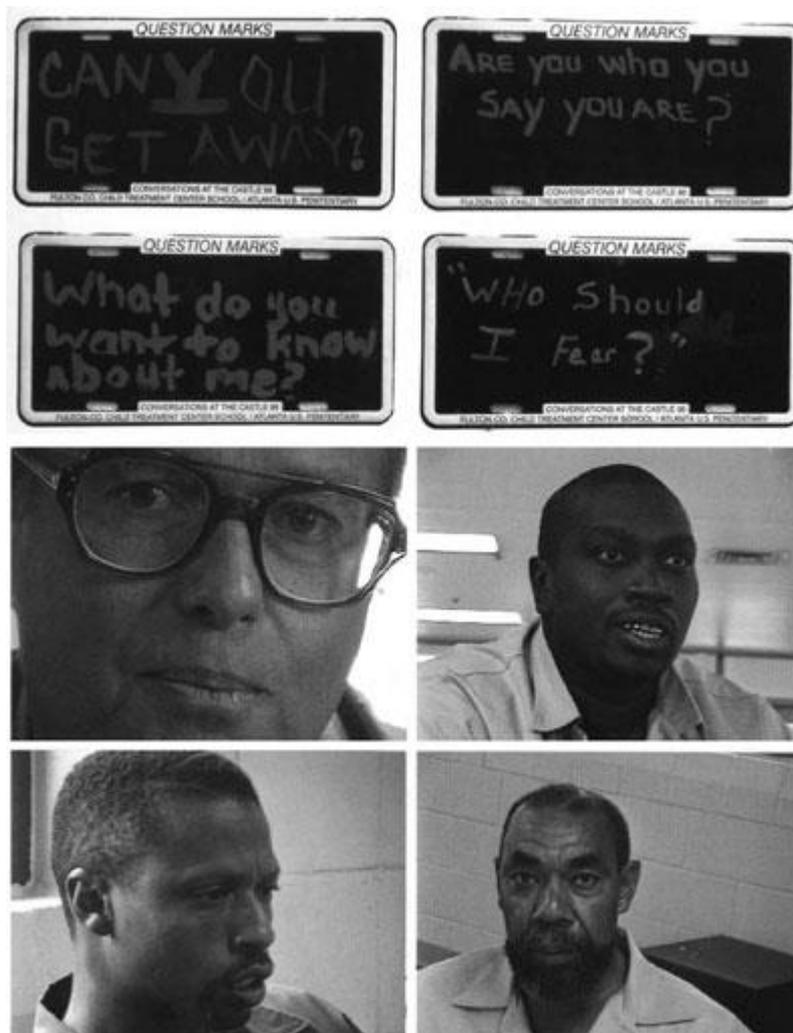


## Alteridade e experiência estética nas videoinstalações de Dias & Riedweg e Cao Guimarães

Beatriz Pimenta Velloso



Dias & Riedweg. *Question marks*, 1996. Fonte: Dias, Maurício. Riedweg, Walter. *Dias & Riedweg*, Barcelona: Macba, 2004.

Na década de 1930, como crítico da cultura, Walter Benjamin se dedica a estudar os modos de produção da sociedade de seu tempo. No ensaio *O autor como produtor*, Benjamin observa que a obra de arte para ser entendida deve sempre ser situada em um “contexto social vivo”.<sup>1</sup> Não se trata apenas de saber a posição do artista em relação a determinado contexto social, mas também de incorporar o público como parte ativa da

obra. Para explicitar essa ideia, Benjamin cita como exemplo a estratégia do teatro épico de Bertolt Brecht, experiência criada em espaço público junto a atores sociais que supunham estar vivenciando um fato da vida cotidiana, quando, na verdade, interagem com atores teatrais.

Nos anos 60, quando define o conceito de obra aberta, Umberto Eco<sup>2</sup> não considera ser possível analisar e descrever uma obra de arte, visual, teatral ou literária, como um “cristal”, como “pura estrutura significativa, aquém da história de suas interpretações”. Para ele o modelo de obra aberta se afasta do rigor objetivo do estruturalismo ortodoxo, que tende a fixar a obra de arte a um conceito unívoco, cristalizando-a no tempo, quando não podemos nos abstrair de nossa situação de intérpretes historicamente situados.

De verdades científicas absolutas, que também serviam para estabilizar a significação dos objetos artísticos e os valores culturais, passamos às obras de aspecto inacabado e significação aberta. A ênfase na interpretação e na participação do público proporcionou nova dinâmica às obras de arte, mas erro comum foi pensar que uma forma abstrata pudesse ser universalmente válida, foi esquecer de considerar que, para outros grupos sociais certas obras, abertas ou não, podem não ter significado algum. Hoje, talvez por esse motivo, as obras de arte se desmaterializam, passam a ser principalmente um motivo para encontros e discussões sobre diversos assuntos. A atenção, pouco a pouco, se desloca da obra para as relações que elas promovem com o público; a questão agora é saber que tipo de discussão suscita essas relações, se são frivolidades do circuito da arte ou reflexões críticas sobre a sociedade em que vivemos.

A partir dos anos 90, Nicolas Bourriaud<sup>3</sup> considera os eventos promovidos por jovens artistas – de performances a refeições comunitárias – alternativa aos padrões de comportamento impostos pelos grandes fluxos da comunicação. Ele denomina estética relacional essa nova forma de arte que parece surgir como reação à emergência de uma cultura urbana mundial homogeneizada e ao desenvolvimento das redes de telecomunicações. A arte relacional, teorizada por Bourriaud, promove encontros que acontecem em espaços físicos e propiciam o intercâmbio entre pessoas de diversas nacionalidades e tradições culturais. Além de sua condição de obras materiais, essa arte acontece como duração a se experimentar, o que incentiva a criação de relações, comportamentos e modos culturais que escapam ao previsível.

Segundo Bourriaud, a estética relacional muda a concepção aristocrática da obra de arte e do artista; ela é democrática e opera em oposição às relações internas do próprio campo que fornece à arte substrato econômico. Apesar da atualidade e abrangência de sua teoria, na prática Bourriaud baseou seu discurso num restrito grupo de artistas, do qual foi curador. Esses artistas passaram por exposições como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, e hoje circulam pelos espaços mais cobiçados da arte contemporânea.

Rirkrit Tiravanija, o artista mais emblemático da estética relacional, tem produção que gira em torno da prática do espaço. O público de arte, ao andar, ler, cozinhar ou simplesmente conversar dentro dos ambientes de suas instalações, tece uma rede de relações mostrando a realidade como produto de experiências e negociações. Tiravanija tem como estratégia trazer o cotidiano para dentro dos espaços da arte; em uma de suas instalações ele reproduz seu apartamento em uma galeria, com seus ambientes, móveis, livros, revistas, e cozinha com seus apetrechos e panelas.

Bourriaud argumenta que se a crítica tem dificuldade em reconhecer a legitimidade e o interesse dessas experiências no campo da arte é porque elas não aparecem como fenômenos precursores de uma evolução histórica inelutável, mas, ao contrário, livres do peso de uma ideologia, se apresentam fragmentárias, isoladas, desprovidas de uma visão global do mundo. Nesse sentido, podemos facilmente imaginar que as características da arte relacional em Paris, Nova York ou em Londres podem ser bem diferentes da arte relacional em periferias e países menos favorecidos.

Miwon Kwon, nos EUA, diferentemente de Bourriaud, não pretende cunhar nenhum termo para definir um novo tipo de arte, nem acredita que essas novas práticas surgiram desvinculadas da história da arte. Ela tece conexões entre a arte do site-specific (obras criadas para lugares específicos) e a arte que aborda comunidades específicas, afirmando que ambas utilizam o artifício de se movimentar dentro e fora das instituições. Em sua concepção o que acontece é a transformação de uma arte que se baseava em conceitos formais e fenomenológicos (no sentido de uma física universal) em outra, centrada em conceitos sociais e culturais específicos. Kwon associa a arte que criticava os limites da instituição (a exemplo de Mel Bochner e Hans Haacke) com os atuais sites de investigação artística, que se remetem “aos legados do colonialismo, escravidão, racismo, sexualidade e da tradição etnográfica”, causando impacto nas políticas de identidade.<sup>4</sup>

Por outro lado Kwon, como Bourriaud, considera que a intensa mobilização de corpos, informações, imagens e produtos da pós-modernidade contribui para a homogeneização dos lugares, mas também que tais experiências modificam “nosso senso de indivíduo, nosso senso de bem-estar, nosso senso de pertencimento a um lugar ou a uma cultura”. O que Fredric Jameson<sup>5</sup> atribuiu à falta de orientação do sujeito pós-moderno em ambientes da arquitetura pós-moderna, Kwon<sup>6</sup> vai atribuir a uma noção diferente de lugar. Hoje, independentemente de deslocamentos físicos, vivemos num campo discursivo que opera em localidades múltiplas, e o senso de identidade tende a se adaptar a essas novas condições. O sujeito pós-moderno, aqui evidente, gosta de perder-se e ser surpreendido, está mais aberto a experiências, interessado em tecer novas relações e transformar com mais facilidade seus sentimentos e valores. A ideia de Kwon é confirmada pela atual aceitação por parte do público de arte de obras que lhe propõem algum tipo de experimento capaz de levar à reflexão, a novas relações ou à simples diversão.

Claire Bishop, em Londres, não nega os novos paradigmas que Bourriaud apresenta para as práticas artísticas, mas é crítica aos poucos artistas que ele cita como exemplo para uma teoria tão abrangente. Contrariando a arte relacional como alternativa aos grandes fluxos da comunicação, Bishop a considera resposta passiva e adaptada às mudanças econômicas, propiciando que relações virtuais tecidas na internet se concretizem em espaços físicos. O trabalho em que Tiravanija reproduz na galeria seu apartamento, segundo Bishop, não produz diretamente uma arte democrática; o que existe de fato são relações de cumplicidade entre um grupo interessado em negociar arte ou buscar novas relações afetivas entre pessoas afins. Em seu entendimento, Tiravanija desistiu da ideia de transformação da cultura pública e reduziu seu escopo a prazeres de um grupo privado cujos membros se identificam uns com os outros, numa microutopia que, na verdade, se tornou excludente.<sup>7</sup>

Ao final de seu discurso crítico, Bishop se refere a artistas que trabalham com a exclusão social, que seria prática relacional mais profunda, capaz de gerar reflexões para além dos grandes fluxos da comunicação. O artista Santiago Sierra, no final dos anos 90, promove ações que provocam controvérsias: uma linha de 250cm é tatuada nas costas de seis pessoas que recebem para isso; uma pessoa é paga para trabalhar 360 horas contínuas; outras 10 para se masturbar. Essas ações foram documentadas em fotos preto e branco e em vídeos que são expostos. Nos anos 90, a body art de Sierra é realizada em corpos alheios,

e a remuneração, que torna possível o trabalho, prova que cada um tem seu preço na sociedade neoliberal.



Santiago Sierra. *Linha de 250cm tatuada sobre seis pessoas pagas*, fotografia em pb, 1999. Fonte: [santiago-sierra.com/996\\_1024.php](http://santiago-sierra.com/996_1024.php)

Realmente, a presença de colaboradores de baixo nível econômico, que introduzem desconforto em vez de pertencimento, foi uma face da estética relacional ignorada por Bourriaud. Crítica que pode, aliás, ser vista como ponte entre os artistas da curadoria de Bourriaud, que trazem prazer ao público de arte, e artistas brasileiros como Dias & Riedweg, que provocam incômodo e questionamentos no espectador. A diferença fundamental entre esses extremos é o fato de que existem trabalhos em que os colaboradores não precisam passar por constrangimentos físicos e morais para mostrar a violência e os preconceitos dos quais frequentemente são vítimas. Na produção desses artistas, além do sentimento de poder ou de culpa, a revelação da subjetividade dos participantes, com efeito, questiona com mais precisão antigos valores de nossa cultura.

### **O vídeo como meio de comunicação**

Em trabalhos como *Question marks*, de Dias & Riedweg, e *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, o vídeo é usado como meio de comunicação, como forma de produção coletiva que aborda a alteridade; não se trata mais de entrevistar personagens, mas de fazê-

los interagirem entre si. Os artistas montam o jogo, os personagens filmam e agem como querem, mas a edição final é de quem formula o jogo, que seleciona o que considera mais ambíguo e revelador nas passagens que serão expostas. Question marks, nos EUA, no diálogo entre reclusos que gera questões para os cidadãos, evidencia que a ideia de alteridade não se restringe aos limites impostos por muros e grades; Rua de mão dupla, no Brasil, dez anos depois, com a troca de casas entre pessoas de uma mesma cidade, mostra como nosso modo de ver o outro revela nossos próprios preconceitos.

### **Question Marks, 1996**

Durante o processo de desenvolvimento de Devotionalia,<sup>8</sup> Dias & Riedweg são convidados a participar de um projeto nos EUA. Os procedimentos são similares aos de Devotionalia, mas os espaços de exclusão social serão outros; não mais a desordem das ruas e favelas cariocas, mas uma penitenciária de segurança máxima e uma instituição que abriga menores que cometeram delitos, ambas em Atlanta, nos EUA. Os artistas, depois de conversarem com internos desses dois lugares, formaram dois grupos distintos: 30 jovens da Fulton County Child Treatment Center School – FCCTC; e nove detentos da Atlanta US Federal Penitentiary – USP. O vídeo vai possibilitar comunicação entre esses dois grupos, que normalmente não podem ter contato. Dias conta que o destino da maioria dos jovens internos na FCCTC é acabar no presídio, e que os trabalhos forçados e maus-tratos que eles recebem dentro da instituição em nada contribuem para mudar esses índices. Resolvidos todos os trâmites burocráticos, diferentes da indeterminação de prazos e dos procedimentos em Devotionalia, o projeto foi realizado, conforme o que foi permitido pelas autoridades responsáveis, nas exatas oito semanas que correspondiam à duração das olimpíadas. Question marks, junto a outros projetos de artistas, fez parte de uma exposição que aconteceu durante as Olimpíadas em Atlanta, em 1996.

De início, os artistas fizeram um trabalho de sensibilização com seus colaboradores: de olhos vendados, identificar objetos através de outros sentidos; o cheiro, a sensação tátil e o som reativaram suas memórias e imaginação, o que provavelmente os incentivou a sair da rotina disciplinar da prisão. Esses exercícios de percepção os fizeram lembrar experiências – das antigas às mais recentes – posteriores à sentença. Depois os artistas sugeriram que os participantes desenhassem de memória a planta baixa de suas casas; surpreendentemente, muitas dessas plantas revelaram a arquitetura da prisão. A atividade de fazer e trocar essas plantas despertou-lhes o desejo de conversar, de falar sobre

suas experiências em família, sobre a infância, o crime, a sentença e a vida no cotidiano da prisão.<sup>9</sup>

Por meio de gravações em vídeo, um jovem que não pode mostrar seu rosto pergunta aos detentos: “Você faz da prisão a sua casa?” As respostas variam.

Não acho que algum dia farei daqui a minha casa.

Essa é minha casa. Apesar de olhar pela janela e alguém me dizer que isso é Atlanta, não é realmente Atlanta. Estou no espaço sideral, talvez circundando o planeta Marte.<sup>10</sup>

Enquanto o mundo estava sintonizado na disputa entre nações por medalhas de ouro, os jovens, inspirados nos diálogos com os detentos, vão direcionar algumas questões para os cidadãos que vivem em liberdade: Can you get away? Are you who you say you are? Do you feel lucky??? Em placas de licenciamento de veículos eles pintam algumas frases retiradas das conversas desenvolvidas através do vídeo. Normalmente, confeccionar essas placas nos EUA é trabalho dos detentos, agenciados por uma empresa que, além de não os remunerar devidamente, está em débito com o governo. Em uma intervenção pública, essas placas foram fixadas em veículos, com a autorização de seus proprietários; assim, o trabalho mecânico obrigatório do cotidiano ganhou motivação, e pela primeira vez vai expressar o desejo de comunicação dos jovens com a mesma sociedade que lhes é hostil.<sup>11</sup> Dias observa que a experiência de Question marks com os jovens foi mais lúdica do que com os adultos, o que podemos constatar na fala de um jovem que conversa com ele sobre sua ideia de arte no final do projeto.

Não sei realmente o que é arte. Sei que é uma teoria, é um estilo, é uma forma de... aliviar o estresse, sua raiva... Potencialmente você pode fazer o que quiser com a arte... Libertar sua mente. Eu me descubro à medida que olho as coisas de uma nova forma. Eu me sinto bem, é como se eu não estivesse preso.<sup>12</sup>

Nos carros, que constituem o símbolo máximo da cultura americana, as questões ficam abertas, suscetíveis a resgatar memórias e respostas subjetivas dos cidadãos: “Você é quem você diz ser? O que você deseja saber sobre mim? O que devo temer? O que você vê primeiro quando abre os olhos pela manhã?” As placas de carros nas ruas têm efeito diferente do que aquele do trabalho exposto na galeria, pois na exposição temos os vídeos e o catálogo que identificam o contexto em que as frases foram produzidas, e no

momento dessa descoberta somos convidados a confrontar nossas próprias respostas com as dos diálogos que se apresentam no vídeo. Question Marks é obra aberta realizada em contextos sociais vivos, que joga conscientemente com a interpretação, desafiando as fronteiras de diferentes espaços: o presídio, a colônia penal, a galeria, os carros e as ruas. O “modo reflexivo do cinema documentário”<sup>13</sup> está implícito no título desse projeto, que apresenta diretamente questões para o espectador pensar a respeito.

### **Rua de mão dupla, 2006**

Rua de mão dupla, de Cao Guimarães, é videoinstalação inicialmente concebida para ser apresentada na XXV Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, cujo tema foi Iconografias Metropolitanas. Cao propõe não filmar; inventa um jogo, convida os participantes a gravar o que quiserem explicando as regras. Simultaneamente, pelo período de 24 horas, seis pessoas que não se conheciam são convidadas a trocar de casa entre si; sem nada saber umas das outras, elas levam uma câmera de vídeo para gravar o que quiserem da casa desconhecida. Durante a experiência, cada participante, através da convivência com os objetos pessoais do habitante daquela casa, imagina como ele seria – homem ou mulher, se vive com alguém ou só, sua profissão ou ocupação favorita; ao final, todos são convocados a dar um depoimento pessoal sobre a experiência. Para estruturar a instalação em três canais de vídeo, Cao editou o material filmado em três blocos, um para cada dupla que atuava simultaneamente na mesma tela. O depoimento final, na edição de cada dupla, é exibido ao lado do parceiro que, já de volta a sua casa, assiste em silêncio, através do vídeo, a essa leitura sobre ele.

As seis pessoas convidadas a participar da experiência são integrantes da classe média – uns mais ricos que outros, uns organizados, outros mais despojados. Para a troca de casa as pessoas foram organizadas em duplas: o produtor musical e a oficial de justiça, o construtor e o arquiteto, a escritora e o poeta. Nesses depoimentos, as casas passam por diferentes julgamentos, desde o espaço arquitetônico até o que ele abriga: fotos, roupas, remédios, livros, discos, etc. Todos avaliam a experiência como boa, e, mostram dificuldade de se identificar com aquele espaço, que não deve sofrer nenhuma interferência. O construtor descreve como mal conservado o apartamento em estilo moderno do arquiteto, e, por não encontrar fotos de mulher questiona sua sexualidade. Já o arquiteto acha a casa do construtor vulgar, sem personalidade, com muita foto de mulher pelada:

O lugar tá meio vazio assim, e é um lugar de classe média, um revestimento de classe média... Esse prédio aqui poderia estar em diversos outros bairros de Belo Horizonte e de outras cidades onde tivesse classe média.<sup>14</sup>



Cao Guimarães. *Rua de mão dupla*, 2006; em cima o construtor e o arquiteto, embaixo o poeta e a escritora, na cena final do vídeo em que o primeiro assiste através do vídeo ao segundo a descrevê-lo. Fonte: Still do vídeo.

O que menos fala sobre o que vê é o poeta, que prefere falar o que sente, diz que ficou triste, chorou muito, teve dor de cabeça de tanto pensar no significado da experiência, e preferiu dormir na sala. A casa da escritora, sua parceira na experiência, era cheia de coisas, e a sua, tão vazia. Já a escritora na casa do poeta descreve e dá opinião sobre tudo o que vê:

Será que ele se enxuga com papel toalha, aqui não tem chuveiro... A noite houve uma festa até tarde, na hora que começaram estourar os balões eu pensei que eram tiros. É claro que é preconceito...<sup>15</sup>

O poeta pergunta para a câmera e para nós, seus últimos interlocutores, nos repassando as questões que a experiência lhe suscitou. “O que ela estaria fazendo agora em sua casa? Quem sou eu? Quem somos nós?”<sup>16</sup>

Cao aborda a realidade de indivíduos que vivem sozinhos na cidade, desorganiza um pouco suas vidas, instiga os participantes a falar como veem esse outro,

mas na verdade eles só conseguem falar de si. Na troca de casas é unanimidade entre os personagens não se sentir bem na casa do outro; eles reclamam do cheiro, da bagunça, do barulho, do medo de desarrumar – ainda que sintam afinidade por livros, discos, time de futebol e se identifiquem com a solidão do outro. Algumas declarações chegam a ser extremamente críticas e preconceituosas, mostrando o quanto “somos presos a uma forma de ver” e como “a visão não pode ser simplesmente descrita como um fenômeno de percepção”, desconsiderando os diversos modos de ver e fazer ver que permeiam nossa cultura.<sup>17</sup>

Para finalizar, *Question Marks*, em 1996, e, *Rua de mão dupla*, em 2006, mostram como diversas formas de preconceito estão presentes em nosso modo de interpretar o que lemos, o que vemos ou ouvimos. Experimentados em diferentes contextos, esses trabalhos instigam mudanças no nosso modo de ver, e tendem a transformar nosso comportamento diante do diferente. Se os trabalhos que Bourriaud cita não representam exatamente uma reação aos novos meios de comunicação como aponta Bishop, trabalhos como os de Dias & Riedweg e Cao Guimarães parecem responder melhor às premissas de uma arte relacional capaz de atravessar as fronteiras sociais e se alojar na fenda ultrafina das relações inter-humanas.

---

<sup>1</sup> Benjamin, 2008, p. 122.

<sup>2</sup> Eco, 1976.

<sup>3</sup> As ideias de Bourriaud neste texto representam uma síntese do capítulo I: A forma relacional, In Bourriaud, 1998; ed.bras. 2009.

<sup>4</sup> Kwon, 2002; trad. port. 2008.

<sup>5</sup> Jameson, 2004.

<sup>6</sup> Kwon, 2000: 33.

<sup>7</sup> Bishop, 2004, p. 55-79.

<sup>8</sup> Projeto realizado por Dias & Riedweg com meninos de rua, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, entre 1994 e 2002.

<sup>9</sup> Dias; Riedweg, 2004.

<sup>10</sup> Diálogo realizado por vídeo entre presos e jovens internos. In *MauWal: encontros traduzidos*, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

<sup>11</sup> Íntegra da entrevista de Dias & Riedweg à revista Arte & Ensaios 18 com a participação de Paulo Herkenhoff. In Velloso, 2010. Disponível em <http://dominiopublico.qprocura.com.br/dp/124863/dias-riedweg-alteridade-e-experiencia-estetica-na-arte-contemporanea-brasileira.html>

<sup>12</sup> Depoimento de jovem interno In MauWal: encontros traduzidos, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

<sup>13</sup> Classificação proposta por Bill Nicholas in Nichols, 2005.

<sup>14</sup> Rua de mão dupla, vídeos propostos e editados por Cao Guimarães, 2002.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Lins, 2009.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In *Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas I: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008
- Bishop, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. In *October* 110, 2004, pp. 55-79.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998. Traduzido em 2009 pela Martins Fontes.
- DIAS, Maurício. RIEDWEG, Walter. *Dias & Riedweg*, Barcelona: Macba, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- JAMESON, Fredric. Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Gazzola, Ana Lúcia A. (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- Kwon, Miwon. The Wrong Place. *Art Journal*. p.33, Spring, Los Angeles: Ucla, 2000
- \_\_\_\_\_. *One place after another: site-specific art and locational identity*, Londres: The MIT Press, 2002. Traduzido em *Arte & Ensaios* 17, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.
- LINS, Consuelo. Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea. In *Transcinemas*. Kátia Maciel (org.). Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.
- Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg: Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2010. Tese de doutorado disponível em <http://dominiopublico.qprocura.com.br/dp/124863/dias-riedweg-alteridade-e-experiencia-estetica-na-arte-contemporanea-brasileira.html>