

## A intervenção como meio – considerações sobre certas práticas artísticas contemporâneas<sup>1</sup>

Fabiola Silva Tasca\*

Este texto é uma exploração do termo "intervenção", que considero uma ferramenta para a descrição e análise de algumas práticas artísticas contemporâneas. Procuo mostrar a utilidade dessa noção e tento defini-la como parte da paisagem conceitual na qual tais práticas têm lugar. O argumento principal é a proposta de uma noção de intervenção que possa funcionar como uma resposta à questão da refuncionalização da arte, colocada por Walter Benjamin em 1936. Tal argumento é elaborado e exemplificado através da análise dos trabalhos *Vazadores*, de Rubens Mano, e *Endless stacks* e *Candy spills*, de Felix Gonzalez-Torres.

Arte *site specific*, arte contemporânea, fotografia

Qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos (...) o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.<sup>2</sup>

\* Fabiola Silva Tasca é artista plástica e mestre em artes visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG

<sup>1</sup> Este texto é uma adaptação do capítulo "A intervenção como meio", parte integrante da dissertação de mestrado "*Sem título* (Puzzle: por uma leitura de enigmas artísticos contemporâneos)", apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG, em agosto de 2004.

<sup>2</sup> Benjamin, 1986a, p.187.

É de 1936 o texto de Walter Benjamin, não por acaso, recorrentemente citado, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". É de agora esta remissão ao texto. A insistência em convocá-lo parece justificar-se pela instrumentalização que pode nos oferecer

na construção de um discurso que estime viabilizar rotas possíveis em direção à produção artística contemporânea, alojada no terreno do impreciso.

Incerteza, indecidibilidade, instabilidade são termos possivelmente destiláveis da questão suscitada pelos adventos técnicos que possibilitam a reprodução: a perturbação do lugar estável da obra e, conseqüentemente, do lugar do artista, do lugar do espectador. Benjamin desenvolve sua argumentação no sentido de expor uma refuncionalização da arte, decorrente da emancipação dos seus fundamentos no culto, o que se dá em função de a reprodutibilidade técnica afastar o caráter único da obra, responsável pelo critério de autenticidade.

Desatrelada de seu valor de culto, ou seja, de seu valor como objeto inserido no contexto de uma tradição – presente mesmo nas formas mais profanas do culto do “Belo” – a arte tornar-se-ia subordinada e significada por seu valor de exposição, o que a deslocaria de uma prática ritualística para uma *práxis* política, transformando, conseqüentemente, os modos de produção e recepção da arte.

Na leitura que faz deste texto, Laymert Garcia dos Santos privilegia menos a questão da destruição da aura, expressa pelo conflito entre a reprodutibilidade técnica e o caráter único das obras de arte. Santos sublinha um viés bastante pertinente para articularmos uma noção de intervenção: através da oposição entre os valores de culto e de exposição, Benjamin marca a diferença moderna no plano da percepção.

A questão central desses textos [‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’ e ‘Pequena história da fotografia’] é que neles se avalia a perda da realidade transcendente e o ganho da realidade imanente; isto é: perde-se o acesso ao outro mundo para se aceder a um outro mundo, até então desconhecido, que paradoxalmente é o nosso próprio mundo.<sup>3</sup>

A fotografia é então pensada como uma nova possibilidade de leitura do mundo e de investigação da realidade, e não como um apelo à contemplação. A partir da relação proposta por Benjamin entre o mágico e o cirurgião, Santos sugere uma aproximação entre o fotógrafo e o psicanalista, no sentido em que a ação de ambos se inscreveria na ordem da técnica e da ciência, caracterizadas, portanto, pela mediação de um dispositivo (fotográfico/ psicanalítico). Conforme Benjamin pontua, a idéia de intervenção reclama a dissolução de uma relação homem-homem, em proveito da assinalação de uma distância forjada por um dispositivo.

Com essas considerações começo um texto orientado pelo desejo de se constituir, também, como uma espécie de dispositivo que nos permita

3 Santos, 2003, p. 155.

transitar nos domínios de uma produção como a dos artistas sobre os quais vou discorrer, e cuja característica mais saliente é ser refratária às classificações de contorno definido; trabalhos que tantas vezes aparecem destituídos dos elementos que antes nos permitiam reconhecê-los como pertencentes à esfera do artístico e que reclamam, portanto, a redescoberta de alguns termos para se fazer legíveis. Em tais trabalhos pode-se perceber o porvir anunciado no texto de Benjamin, quando aponta para funções outras que não aquelas estritamente reconhecíveis como artísticas.

A preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.<sup>4</sup>

Gostaria então de sugerir a idéia de intervenção como uma resposta para tais “funções inteiramente novas”, e delinear tal idéia é o que intento aqui, pressupondo que uma maior clareza quanto a estas novas funções torna-se imprescindível para a elaboração de “um discurso que não se limite a duplicar o existente, mas estime, além disso, poder criticá-lo”.<sup>5</sup>

A imagem do cirurgião proposta por Benjamin pode ser mais bem constituída se nos remetermos ao gesto de incisão que promove a inserção do objeto industrial no cenário artístico.

Para os nossos interesses, aqui, *A Fonte* duchampiana parece inexaurível, e gostaria de salientar menos o procedimento que inaugura do que as questões que o próprio procedimento põe a descoberto. A saber: é o objeto de arte algum tipo especial de objeto dotado de qualidades específicas? Ou é antes a arte aquilo que dota todo e qualquer objeto dessas qualidades específicas? Mas, como pode a arte dotar um objeto, se esta se faz presente através dos produtos da atividade artística? É então o artista aquele que dota os objetos de qualidades específicas?

Essa circularidade, efeito da operação *readymade*, nos convida a deslocamentos possíveis em função da exposição de seu próprio funcionamento: se um objeto ascende à categoria de arte por um ato eletivo, onde deveríamos buscar a especificidade disso que nomeamos arte? Seria o artista a chave da questão? Ou a chave seria o sistema da arte delineando e modulando a nossa recepção?

Jonathan Culler propõe um questionamento semelhante endereçado ao termo “literatura”:

4 Benjamin, 1986a, p. 173.

5 Vattimo, 2002, p. XIX

“A literatura é um tipo especial de linguagem ou é um uso especial da linguagem? É linguagem organizada de maneiras distintas ou é linguagem a que se concedem privilégios especiais?” A resposta que Culler nos oferece poderia ser estendida para o termo “arte”: “não adiantará escolher uma opção ou outra, devemos nos movimentar para lá e para cá, uma vez que a literatura envolve tanto as propriedades da linguagem quanto um tipo especial de atenção à linguagem”.<sup>6</sup>

A problemática que o *readymade* descortina situa-se nesta estrutura complicada em que perspectivas diferentes parecem não produzir uma síntese. *Armadiilha* (1917), *Foda de Bicicleta* (1913), *Dobrável de Viagem* (1916), *Em Antecipação ao Braço Partido* (1915), entre outros, integram o elenco de objetos rebatizados e deslocados de sua condição objetual (constituída pelo uso) para uma situação expositiva que lhes confere o *status* de arte.

Algumas vezes modificados por interferências, esses objetos assinalam uma intervenção cuja complexidade inaugura um espaço onde as questões proliferam. Percebe-se como o trabalho é uma operação, como o procedimento é uma interpelação aos termos “arte”, “artista” e “espectador”.

Tal intervenção incide sobre a estrutura do sistema artístico na medida em que desvela a condição situada do objeto de arte, destituindo-o de um núcleo essencial, de uma suposta autonomia, para assinalar sua contingencialidade. Ao enfatizar a implicação referencial como constituinte do olhar, a operação *readymade* sublinha que o significado de uma obra não estava necessariamente contido nela, e que era indissociável do contexto no qual existia.

Colocam-se em questão não tanto os atributos formais do objeto, mas, antes, uma ação deliberativa em que arte passa a ser isso que designo como arte. Basta saber que uma pá de neve ou um porta-garrafas, ou... é arte, para que essa sentença se cumpra. Eu nem sequer preciso *mirar* tais objetos, daí, não há o que contemplar. Não há o que contemplar? A que/quem se dirige esse veto?

Uma concepção da arte que se fundamenta em conceitos como “Belo” e “Sublime”, e que, conseqüentemente, orienta uma certa concepção de artista e espectador, parece sabotada. Um esboço histórico dessa distinção é apresentado por Shusterman:

Platão condenou a arte como irreal e ilusória em parte porque temia seu poder de penetrar e contaminar a alma humana, poder capaz de corromper, deste modo, a ação. A criação artística e sua apreciação eram por ele concebidas como uma forma de irracionalidade, em que o artista e o público eram ligados numa

6 Culler, 1999, p. 34-59.

corrente de possessão divina, cuja fonte era a Musa. A reação de Aristóteles foi separar a arte da ação, apresentando-a como uma atividade racional de fabricação externa, como *poiésis*. A atividade poética, enquanto produção de um objeto distinto através de uma habilidade técnica, diferencia-se da atividade superior que é ação prática (ou *práxis*), que deriva do caráter interior do agente e ajuda, reciprocamente, a formá-lo.<sup>7</sup>

Podemos, então, retomar o termo *Práxis* (ação), utilizado por Benjamin, como operador de uma interlocução entre os termos “arte” e “vida”, situando-o em relação à *mímesis* e à *poiésis*.

Nessa perspectiva, o termo sinaliza a abertura de um outro espaço, constituído pela deriva da ação artística em relação às concepções platônica e aristotélica, já que a primeira fundamenta uma visão da arte como algo completamente distante da realidade ou da vida (teoria da *mímesis* de Platão), enquanto a segunda alicerça uma definição da produção artística como prática de criação externa, cujos fins são concebidos como objetos independentes, dissociados dos efeitos que possam ter nos seus criadores (classificação aristotélica da arte como *poiésis* – fazer, fabricar).

Pode-se dizer então que o espaço aberto pelo gesto duchampiano interroga artista e espectador em seus respectivos papéis, modificando os modos de produção e recepção da arte tal como sinalizado no texto de Benjamin e executando uma complexa e intrincada operação que problematiza ambos os lugares, na medida em que os faz coincidirem. “Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte.”<sup>8</sup> Nesse sentido, ao promover tal coincidência, Duchamp problematiza a suposta naturalidade que separaria esses registros, nos oferecendo a oportunidade para convocarmos a noção de dispositivo e, com isso, a idéia de posicionamento como um modo de redescrever as relações entre produção e recepção.

É no sentido de uma confluência entre produção e recepção que tal operação é aqui considerada como “grau zero”, já que promove o deslocamento da pergunta essencialista “o que é arte?” para a possibilidade de questionamentos orientados pela noção de contingencialidade: “quando/onde e em quais circunstâncias podemos dizer que há arte?”

Considerando que com o *readymade* a distância entre produtores e fruidores não se funda em competências técnicas, ou melhor, que tais competências não se fazem perceptíveis pela manufatura do objeto, o que parece estar em “jogo” é um outro tipo de engenho. Portanto,

7 Shusterman, 1998, p. 46.

8 De Duve, 1998, p. 128.

como situar “artista” e “espectador”? Pensar essa relação também a partir da noção de implicação referencial sugere pensá-los como lugares, como pólos de um dispositivo artístico, o que pode nos oferecer a possibilidade de propor rearranjos posicionais que redescrevam essa relação.

Nessa perspectiva, podemos situar os trabalhos do artista cubano Felix Gonzalez-Torres (1957-1996), que executam uma ação precisa no que tange a um reposicionamento das relações entre artista, instituição e público, explorando o espaço inaugurado por Duchamp em regiões intocadas pelo antecessor ilustre. Se admitirmos que a operação duchampiana apresenta o sistema da arte como um “teatro”, a obra de Gonzalez-Torres reorganiza os papéis tradicionais. “Tenho tendência para me considerar um encenador de teatro que tenta veicular certas idéias reinterpretando a noção de distribuição de papéis: autor, público e encenador.”<sup>9</sup>

Os trabalhos de Gonzalez-Torres, que aqui menciono, são *Endless stacks* (Pilhas sem fim) e *Candy spills* (Montes de doces), já que se oferecem como “resposta” à questão da reprodutibilidade técnica da obra e ao lugar que o artista assume diante dessa realidade, uma vez que, não mais detentor do monopólio da produção de imagens, pode relançar a arte no exercício de reinvenção dos lugares artista, obra e espectador, intervindo no modo de funcionamento de um circuito.

*Endless stacks* são montes de folhas de papel – algumas contendo imagens, textos, outras destituídas de ambos – que podem ser levadas pelos visitantes; *Candy spills* são disposições de balas, bombons, chicletes, no canto de uma sala, ou estendidos no chão como tapetes, que também estão disponíveis para ser retirados. As folhas e os doces faltantes devem ser repostos continuamente, de modo a se alcançar um determinado limite, que é definido em função da altura, no caso das Pilhas sem fim, e do peso de uma pessoa específica, no caso dos Montes de doces.

*Endless stacks* e *Candy spills* convidam o espectador a reinventar o seu papel na relação que estabelece com a obra, confiando-lhe a tarefa de leitura, convidando-o a decifrar o enigma de um deslocamento que se faz possível por um convite tácito a uma ação in(ter)ventora. Tal enigma é da ordem do insuspeito: propõe que a propriedade se defina em função do desejo, uma vez que a possibilidade de apropriação das balas, bombons, chicletes e papéis não está explicitada *a priori*; é trabalho do leitor descobri-la, e tal entendimento pode se dar, aliás, muito tempo após a própria experiência de encontro com os trabalhos, num só depois, *a posteriori*.

A lógica do *a posteriori* diz respeito à temporalidade e à causalidade psíquica, e subverte a noção da história do sujeito como sendo

9 Gonzalez-Torres apud Dzięwior, 1999, p. 186.

determinada unicamente do passado para o presente. “Não é o vivido em geral que é remodelado *a posteriori*, mas antes o que, no momento em que foi vivido, não pôde integrar-se plenamente num contexto significativo”.<sup>10</sup> Assim, tal noção nos remete ao termo enigma, referindo-se a alguma mensagem que, por sua ambigüidade, demanda um trabalho de decifração.

O enigma proposto por Gonzalez-Torres sugere que a obra é de quem a quiser, e que “querer” implica um movimento em direção a, ou seja, o autor se posiciona como um propositor, a obra como um convite, e o espaço expositivo como local desse encontro.

O fato de ser possível ao leitor levar um fragmento da obra consigo ressignifica o espaço expositivo, bem como o trabalho do artista e, conseqüentemente, o do espectador. Assim, a instituição que adquire *Endless stacks*, ou *Candy spills* assume a responsabilidade de, para manter o trabalho disponível ao público, repor constantemente as folhas e os doces faltantes. Isso evidencia o caráter de mediação do próprio espaço institucional, configurando a qualidade de espaço público como algo afim à idéia de responsabilidade.

A obra político/poética de Felix Gonzalez-Torres age subversivamente, questionando o conceito capitalista de propriedade. Ao possuir uma obra de Felix Gonzalez-Torres, o colecionador de arte tem que mudar o conceito de propriedade pelo de responsabilidade. Quem possui uma ‘Pilha sem fim’ ou um ‘Monte de doces’ deve se comprometer a manter o seu tamanho ideal, sob pena de ver a obra desaparecer.<sup>11</sup>

Tal procedimento atualiza a relação do museu com a produção contemporânea orientada pela idéia de impermanência. O museu deixa de ser o “templo” que abriga a obra, descontextualizando-a e, muitas vezes, esvaziando-a em seus aspectos fundantes, e passa a “compartilhar da espessura dos propósitos simbólicos e conceituais do trabalho”.<sup>12</sup>

Também nessa perspectiva a função do autor é atualizada. Tal função deixa de se exibir como sendo a daquele que expressa sua visão de mundo, ou que se posiciona como o mestre detentor de um saber especializado, sendo redescrita como um propositor. Assim, o autor convida o leitor à experiência de uma relação diferenciada com as coisas que o cercam e o faz a partir da sua localização no pólo de produção do dispositivo.

Referirmo-nos ao trabalho artístico como dispositivo tem por objetivo balizar o espaço no qual pretendemos nos mover, ou seja, um terreno distanciado de discussões de ordem metafísica e conformado pela noção de intervenção. Essa noção é compreendida como um modo de operar no terreno do impreciso, de onde intentamos derivar a partir da estrada

10 Laplanche E Pontalis apud Belo, 2004, p.7.

11 Mellendi, 1998, p. 125.

12 Freire, 1999, p. 41.

pavimentada pela operação duchampiana, que coloca a questão da especificidade da obra de arte pela explicitação dos elementos que a configuram: artista/instituição/público.

Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles.<sup>13</sup>

São notáveis as conseqüências dessa reverberação em determinadas produções artísticas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, na qual a ação do artista parece deslocar-se do movimento de construção do objeto, para um movimento em torno desse objeto, envolvendo as estratégias de circulação e gerenciamento do trabalho em relação ao circuito artístico, o que as obras de Gonzalez-Torres executam com soberana delicadeza.

### A fotografia como intervenção

Tanto o texto de Benjamin quanto a operação duchampiana remetem à fotografia como baliza incontornável na configuração do espaço de manobras que se constituiu. Benjamin escrevia que “a criação dos problemas estava menos na estética da fotografia enquanto arte que a estética da arte enquanto fotografia”.<sup>14</sup> Duchamp sistematiza sua produção a partir da perspicácia desse entendimento.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou.<sup>15</sup>

Benjamin elege a fotografia como marco para a emancipação da arte de seu fundamento no culto. Duchamp rege sua produção a partir da mesma lógica que a fotografia faz emergir, a lógica do índice. Ambos apontam, então, para um espaço de onde a produção artística viria tecer programas que compartilhariam do pressuposto de implicação referencial.

*Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em*

13 Archer, 2001, p. 3.

14 Clair apud Didi-Huberman, 1997, p 10.

15 Dubois, 2001, p. 254-257.

*trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse "ato" não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático. Vê-se com isso o quanto esse meio (...) implica (...) a questão do sujeito, e mais especialmente do sujeito em processo.*<sup>16</sup>

Sob a égide do paradigma fotográfico, uma série de propostas artísticas emerge entre as décadas de 1960 e 1970. Focalizam o ato, o processo em detrimento do produto que, então, passa a constituir-se como um traço desse processo. Como salienta Philippe Dubois: "O ato (fotográfico ou pictural) tornou-se absolutamente essencial; a obra é apenas um traço seu".<sup>17</sup> Na medida em que a obra se configura como um vestígio do ato de constituição da própria obra, interessa-nos perguntar: o que tais vestígios pretendem alcançar?

Cristina Freire aloja sob o termo "conceitualismo" produções que compartilhavam de determinadas estratégias, tais como: preponderância da idéia na elaboração das obras, precariedade e transitoriedade dos meios, atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção.<sup>18</sup>

Como mínimo denominador comum reunindo essas produções podemos perceber uma postura crítica que intentava insurgir-se contra o estatuto da arte como valor de troca e, portanto, como mercadoria.

Nesse sentido, gostaria de sugerir, como vetor comum a orientar essa produção, tão rica em matizes, um apontamento em direção à ênfase na experiência, de modo a assinalar que a arte enquanto valor não se restringe ao objeto, insinuando um alhures. Os vestígios do processo parecem sublinhar a preponderância do ato de produção em relação ao produto.

A relação entre obra e documento, tematizada por estes trabalhos, evocava constantemente a pergunta: onde está a arte? A fotografia de ações configura objetos de arte em si mesmos, ou se refere a outro lugar em que a arte poderia ser encontrada?

Este enigma é insolúvel em termos de uma lógica que se fie na primazia do objeto de arte colecionável, mas o resultado disto não deveria ser a frustração devida à incapacidade de determinar que aqui, e não ali, repousa a arte. As opções não são mutuamente excludentes, e, se existe uma lição nisto, é a de que esta questão

16 Dubois, 2001, p. 15, grifos do autor.

17 Dubois, 2001, p. 257.

18 Freire, 1999, p. 15-16.

tinha se tornado irrelevante. A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “artístico”. Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?”<sup>19</sup>

Suponhamos que eu olhe para aquele objeto ordinário como se fosse arte é a pergunta que o *readymade* sugere, ao operar evidenciando o intervalo entre as palavras e as coisas. Tal questão nos convida a “nos movimentarmos para lá e para cá”. Olhar para uma pá de neve, um porta-garrafas ou mesmo para este texto, como se fosse arte, implica desalojá-los do lugar confortável no qual os reconhecemos e nos convida a reordená-los. Mas, de onde falamos, então?

O que gostaria de sugerir é que tal operação pode ser apreendida como uma estratégia que focaliza o ato de nomeação, também entendido como a prática de produção de sentidos que desloca os objetos de seus horizontes de valores ordinários e os redescreve. Nesse sentido, a suposta aridez da experiência estética promovida pelo *readymade* é revertida em função do que insinua como horizonte do possível.

### Por outros espaços

Revisitar a pergunta suscitada pelo *readymade*: “isto é arte?” pode nos conduzir a redescrever a resposta conseqüente: “arte é isto”. Pensar a arte como um ato de designação aponta para o intervalo entre as palavras e as coisas, e assim assinala o artifício dessa suposta relação natural, fertilizando um solo de possibilidades para apostas estéticas contemporâneas. Nesse terreno intersticial onde a dúvida é protagonista, o trabalho do artista brasileiro Rubens Mano, apresentado na 25ª Bienal de São Paulo, é bastante eloqüente.

Em *Vazadores*, a caixilharia do prédio da Bienal projetava-se para fora, conformando uma outra via de entrada/saída que consistia numa passagem “secreta”, dada a inexistência de sinalização que desvendasse a presença do trabalho, que se propunha, portanto, como da ordem de um enigma. Esta passagem permitia um acesso não oficial à Bienal e se assemelhava a um corredor em cujas extremidades havia duas portas de vidro, sem fechadura ou maçanetas, franqueando a entrada ou saída do prédio.

O projeto se colocava então na fronteira entre o espaço interior e exterior, permitindo uma vazão, um fluxo contínuo entre vários movimentos, vários acontecimentos. O fato é que não havia qualquer indicação desta passagem, ou qualquer placa de identificação, e isto permitia discutir a permanência de uma



Rubens Mano. *Vazadores* (apresentado na 25ª Bienal de São Paulo), 2002

19 Archer, 2001, p. 94-95.

“visualidade condicionada” nas reflexões relativas à produção artística contemporânea, ou a existência de outros repertórios pautados nas experiências vividas nas grandes cidades (...) Ao mesmo tempo que creditava à percepção do visitante uma experiência cuja realização dependia do movimento e da projeção do seu próprio corpo, a pessoa que se aproximasse curiosamente da estrutura, mesmo sem ter a menor idéia do que se tratava, poderia ocasionalmente acionar uma das portas de vidro e ter acesso ao interior deste “corredor” e, num segundo movimento, ao cruzar a outra porta, alcançar o lado de dentro ou de fora do edifício (...) O trabalho acabou trazendo também uma discussão sobre a acessibilidade e às várias restrições embutidas nos processos de difusão da arte mas, principalmente, o que estava sendo oferecido era a experiência da passagem, do atravessamento, da transposição e da proposição de outro fluxo.<sup>20</sup>

Alojado no limite preciso entre o interior e o exterior do prédio, circunscrito pelo espaço da dúvida (será isso um trabalho de arte? Arquitetura?), *Vazadores* sugere uma complexificação do conceito de *site*, tal como vem sendo proposto por trabalhos que lidam com a noção de *site specificity*, desde meados dos anos 60. Tais trabalhos se interessavam em equacionar uma relação específica entre o próprio trabalho e o espaço de sua apresentação ou inserção. Pode-se dizer que a noção de *site specificity*, inicialmente descrita como relativa a uma localização factual, orientava os trabalhos no sentido de uma intervenção em relação aos elementos físicos constituintes do espaço.

Na medida em que a concepção de *site* amplia-se para um entendimento da arte como um lugar, ou seja, como um enquadramento cultural definido por suas instituições, também os trabalhos reorganizam-se de modo a decodificar ou recodificar determinadas convenções, intervindo de modo a expor as operações ideologicamente motivadas que seriam eclipsadas pelo discurso de autonomia da arte.

Mas o que *Vazadores* parece anunciar é uma concepção de *site* ainda mais capilarizada do que aquela estreitamente vinculada aos elementos físicos do espaço, ou aquela referida estritamente às instituições da arte. Uma concepção de *site* que engloba tanto o espaço físico quanto o aparato institucional, quanto a dinâmica do envolvimento/engajamento dos fruidores, analogamente ao trabalho de Gonzalez-Torres, de modo a sinalizar, com isso, um alhures. Mas, se não o podemos situar de modo apriorístico, o que parece ser insinuado pelo trabalho, dada a inexistência de seu enquadramento enquanto tal, de que outro lugar nos fala *Vazadores*?

20 Mano, 2003, p. 71-72. Entrevista realizada em junho de 2002, por Helmut Batista, e originalmente publicada no quarto número do jornal *Capacete*.

No texto "Outros Espaços", Foucault nos fala das heterotopias como lugares que se definiriam em função de certas relações de posicionamento:

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.<sup>21</sup>

O conceito de heterotopia propõe a coexistência e interpenetração de territórios aparentemente irreconciliáveis e parece, portanto, acolher a operação de "justaposição" proposta por *Vazadores*: uma passagem que se confunde com a arquitetura do edifício. Rubens Mano nomeia suas ações com a expressão "intervalo transitivo", na qual o termo "intervalo" refere-se às qualidades silenciosas e fluidas dessas intervenções que se orientam no sentido de pensar a noção de lugar menos afim a uma primazia do espaço em proveito da assinalação de uma experiência espacial que se dá principalmente no tempo. Nesse sentido, a noção de transitividade parece se oferecer tanto à discussão da relação entre o artista e o espaço construído por sua ação quanto à intenção do trabalho em interpelar o leitor, convidando-o a deslocar-se da condição de usuário dos espaços urbanos para engajar-se como "perceptor" (termo empregado por Rubens Mano).

Mano descreve a expressão "intervalo intransitivo":

Uma ação que procura se instalar nas fissuras dos fluxos e sistemas responsáveis pela constituição de determinado espaço, e ao mesmo tempo é capaz de suspender momentaneamente nossos já condicionados códigos perceptivos.<sup>22</sup>

*Vazadores* nos instrumentaliza para um entendimento mais expansivo da noção de *site-specificity* ao reiterar uma interdependência entre o

21 Foucault, 2001, p. 425.

22 Mano, 2003, p. 82.

modo como nos posicionamos diante do espaço construído e a construção do espaço que se opera por nossas ações. Assim, o trabalho contrapõe-se à utopia modernista de integração da arquitetura com seu contexto, sistematizando uma comunicação interior/exterior, a ser desvendada e acionada por um “perceptor”. Dado que “intervenção” define-se como mediação, intercessão, fronteira, podemos ler a transitividade à qual o trabalho alude, como se referindo tanto à disposição da ação do artista, que opera como um manipulador de signos, quanto à atenção que a noção de transitividade solicita do leitor para que este se deixe modificar pelo trabalho.

Assim, *Vazadores* aproxima-se do conceito de heterotopia, na medida em que nos fala de lugares dos/nos quais é possível intervir, propondo-os como “espaços reais nos quais nossas definições estão à disposição para serem apreendidas, nos quais um tipo de experimentação torna-se possível, invertendo papéis, criando novos”.<sup>23</sup>

Nessa perspectiva, ganha saliência a caracterização do trabalho artístico como um dispositivo no qual o artista, situado num pólo de produção, conforma mensagens enigmáticas endereçadas a esse lugar denominado público, espectador, leitor, etc., e que, aqui, gostaria de propor chamarmos de sujeito. *Vazadores* executa uma intervenção que possibilita ao leitor poderosas conexões de sentido, sugere e sistematiza a existência de outras passagens, outras entradas e saídas possíveis, sublinhando que a nossa percepção da realidade é construída também pela disposição de nossa atenção.

Sugere, na medida em que insinua a existência de inauditas passagens que demandam ser descobertas/ produzidas, e sistematiza, na medida em que envida esforços para a consecução de uma passagem efetiva, de ordem pragmática. Desse modo, a coincidência entre a imagem do prédio e o funcionamento de uma passagem convida o leitor para o estabelecimento de uma relação diferenciada com as coisas que o cercam, incitando-o a posicionar-se em relação ao espaço no qual se insere. A obra, nessa perspectiva, consiste em sua própria descoberta e, desse ponto de vista, é o leitor o seu autor.

Desse modo, o silêncio quanto à presença do trabalho parece ser peça fundamental no jogo proposto, estratégia que salienta os vínculos entre os componentes do circuito: instituição, curadoria, imprensa, monitoria, produção, artistas e público, de modo a convocar tais lugares em suas respectivas responsabilidades, configurando a qualidade de público do trabalho, pela interceptação de inúmeros lugares discursivos.

Pode-se notar uma angulação sutilmente distinta das questões que motivavam um determinado fluxo de ações artísticas nos anos 70, alojados

23 Rajchman, 2000, p. 76.

comumente sob a rubrica de “crítica institucional”. A atitude crítica, empreendida por *Vazadores*, não se restringe simplesmente a expor o aparato no qual o artista funciona, ao qual está enredado, pois, opera mobilizando todo o aparato na constituição desse “outro lugar”, sublinhando com esse deslocamento uma consciência da condição situada do artista como partícipe do jogo. Tal alojamento permite uma construção tática rumo à estruturação do trabalho, conduzindo nossa atenção para questões de ordem procedimental.

Rubens Mano intenta que a descoberta e realização da experiência estejam condicionadas ao movimento e disponibilidade do leitor e, para tanto, opera recorrendo ao artifício de confundir a passagem com a arquitetura do prédio, sendo, dessa forma, muito hábil em provocar uma interpelação para o sujeito, sugerindo regiões insuspeitas da realidade.

Evidencia-se com isso, a afirmação de Agnaldo Farias:

A produção de novos sentidos, o interesse estético, não são coisas que se esgotam no objeto instituído como artístico (...) a arte é uma prerrogativa de quem olha, não necessariamente de quem faz.<sup>24</sup>

Essa afirmação corrobora a intenção aqui esboçada de sublinhar como algumas apostas estéticas contemporâneas se conduzem no sentido de interpelar o sujeito.

Nessa via privilegiei a idéia de intervenção, quer entendida como o *modus operandi* de determinadas ações artísticas, quer entendida como o efeito dessas ações enquanto conformação de “outros espaços”. Tal idéia pode assim nos orientar a deslocamentos nesse terreno do impreciso onde “arte” e “vida” articulam-se magneticamente. Quanto às possibilidades para interlocuções dessa ordem, pode ser valioso nos determos num exercício de leitura para o qual as palavras de John Rajchman nos convidam:

Poderia ser possível o tipo de pragmatismo voltado para coisas sendo feitas – no qual elas não são conhecidas, no qual quem somos ainda não está disponível para ser apreendido para a experimentação, na qual ainda não conhecemos quem ou o que somos no processo de nos tornarmos: é ainda possível ou útil pensar ou agir naquelas zonas nas quais as forças ainda não estão determinadas do ponto de vista do arquivo? Minha resposta à qual acrescento uma condição pragmática é – eu certamente gostaria que fosse assim – isto só será assim se nós o fizermos.<sup>25</sup>

Pensar em termos de coisas em seu fazer é o que a idéia de intervenção desenvolvida aqui deseja alcançar.

24 Farias, 1999, p. 44.

25 Rajchman, 2000, p. 86-87.

## Bibliografia

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BELQ, Fábio. *Os Efeitos da Violência na Infância: Uma análise de *idade de Deus**. Manuscrito, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986a, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986b, p.120-136.
- QUILLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaios*, revista do mestrado em História da Arte EBA, n.5, 1998, UFRJ, p. 125-152.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte (Parte II- A impressão como procedimento: Sobre o anacronismo duchampiano)*. Texto do catálogo de exposição no Centre Georges Pompidou, 1997. Tradução e adaptação para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patrícia Franca.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2001.
- DZI EWIOR, Yilmaz. Felix Gonzales-Torres. In: RIEMSCHNEIDER, Burkhard e GROSENICK, Uta (eds.). *Art at the turn of the Millennium*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999, p.186-189.
- FARIAS, Agnaldo. Por que Duchamp? E por que Jac Leiner em "Por que Duchamp"? In: Instituto Itaú Cultural. *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999. p. 42-51.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411- 422.
- MANO, Rubens. *Intervalo transitivo*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2003.
- MELENDI, Maria Angélica. Território de Felix Gonzalez-Torres. In: \_\_\_\_\_. *A imagem cega: Arte, texto e política na América Latina*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998, p. 110-125.
- RAJCHMAN, John. Foucault pragmático. In: PORTOCARRERO, Vera e BRANCO, Guilherme Castelo (orgs.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau. 2000, p.68-87.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Modernidade, pós-modernidade e metamorfose na percepção. In: \_\_\_\_\_. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p.153-182.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte – O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.