

Vazadores: um dispositivo de ruptura estética

Vazadores: a device of aesthetic break

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

*Artista visual, graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES). Avenida João Naves de Ávila, 2121. CEP 38.400-902 – Uberlândia, MG, Brasil. E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

Resumo: Apoiado no ensaio Jacques Rancière “Os paradoxos da arte política” (2010), este texto se propõe a refletir como a obra “Vazadores”, de Rubens Mano, criada para 25ª Bienal de São Paulo (2002) pode ainda lançar luzes ao projeto de viés sociopolítico adotado pela 31ª edição da Bienal de São Paulo, em 2014.

Palavras chave: Rubens Mano / Vazadores / Arte política / Bienal de São Paulo.

Abstract: Supported on the Jacques Rancière “The paradoxes of political art” essay from 2010, this text aims to reflect on how the work “Vazadores” by Rubens Mano, created for the 25th São Paulo Bienal (2002) may also shed light on the socio-political bias project adopted by the 31st Bienal of São Paulo in 2014.

Keywords: Rubens Mano / Vazadores / political art / São Paulo Bienal.

Introdução

O Parque Ibirapuera (São Paulo, Brasil) foi criado em 1954 e é hoje é uma imensa área verde que conta com teatro, museus, espaços de exposição, entre os quais o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, projeto de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907-2012). O programa do conjunto arquitetônico, do mesmo arquiteto, previa a vocação pública do parque e a integração de seus edifícios com as áreas de lazer e entre si. Desde 1957 o grande edifício de vidro (Figura 1), abriga a Bienal de São Paulo.

Rubens Mano (São Paulo, 1960) busca em suas ações artísticas refletir as

conexões que se estabelecem entre os lugares da cultura e o público ao qual estas manifestações se dirigem. Convidado para a 25ª Bienal de São Paulo (2002), intitulada *Iconografias Metropolitanas*, considerou o próprio edifício de Niemeyer e a Instituição Bienal como site crítico e discursivo. Para tanto, operou com a idéia de “atravessamentos” físico e simbólico (Mano, 2013). Intitulado *Vazadores*, o projeto problematizou a desconexão entre os espaços cotidianos e os espaços oficiais da cultura.

Este artigo busca observar, tendo como ferramenta teórica o ensaio Os paradoxos da arte política de Jacques Rancière (2010), como a obra-dispositivo *Vazadores* – mal compreendida naquela ocasião – se adiantou ao projeto de viés sociopolítico adotado pela 31ª edição da Bienal de São Paulo de 2014, denominada *Como (...) coisas que não existem*.

1. “Vazadores”, o dispositivo

Interessado na permeabilidade entre os espaços, Mano realizou para 25ª Bienal de São Paulo um “atravessamento” como uma “passagem secreta” (Figura 2). Mimetizando a estrutura modular de aço e vidro da fachada principal do edifício de Niemeyer, o artista criou um corredor que projeta um módulo para fora e dois para dentro do edifício. Duas folhas de vidro móveis e basculantes, sem qualquer trinco e sem indicação de entrada, levavam para dentro (ou fora) da exposição a um simples toque.

Foram determinantes para a concepção da obra, dois aspectos: (1) a Instituição optara por estabelecer a entrada da mostra nos fundos do Pavilhão; (2) o público só tinha acesso à exposição mediante ao pagamento de ingresso.

Sem qualquer indicação que sinalizasse que se tratava de uma das obras da mostra, *Vazadores* desafiava o frequentador do parque a percebê-la. Assim, a obra resgataria a entrada principal do edifício, de frente para o Parque (como concebida pelo arquiteto) e franquearia a entrada aos visitantes.

Quando *Vazadores* começou funcionar, a Instituição questionou risco do ingresso livre ao edifício e negociou com o artista alguns condicionantes para a permanência do trabalho. Um deles – aceito por Mano – foi a presença de um vigia a certa distância da obra e com acesso às imagens de uma câmera de monitoramento posta sobre a parte externa da obra. Aos poucos foram se estabelecendo novas exigências, “regrando, obstruindo e definindo horários” (Mano, 2013). Sem contar com a defesa de seu projeto pelos curadores, o artista escreveu uma carta à Fundação Bienal fazendo críticas à condução da questão, pedindo a desmontagem do trabalho e se retirando da mostra (Antenore, 2002). A questão repercutiu na imprensa que deu voz ao artista e enfatizou o problema do acesso democrático aos aparelhos culturais da cidade. Abriu-se desse modo, a discussão sobre a quem é dado o direito de apropriação e de uso dos espaços públicos.



Figura 1 - Vistas do Pavilhão Cicillo Matarazzo – Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2014. Fotografias do autor.

Figura 2 - A obra *Vazadores*, de Rubens Mano, Foto de Juan Guerra, disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=633>

Figura 3 - Vistas da área Parque (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Cicillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.

Figura 4 - Vistas da área Parque (térreo) da 31ª Bienal de São Paulo – Pavilhão Cicillo Matarazzo, 2014. Fotografias do autor.

2. Área Parque

É próprio da arte a capacidade de imaginar as coisas de modo diferente, afirmam os curadores da 31ª Bienal de São Paulo: “suspender os estados das coisas e apontar para maneiras diferentes de pensar, ver, sentir e fazer. Isso não implica um entendimento simples da arte como instrumento para a melhoria social, mas sim na capacidade da arte de fazer algo além de si mesma” (Mayo, 2014: 56). A experiência proposta pela 31ª Bienal nos coloca a uma boa distância no tempo daquela 25ª Bienal. O edifício ainda é o mesmo, mas a utopia moderna da integração com o parque público é desmistificada e ações efetivas foram criadas para romper o isolamento da exposição em relação à comunidade.

Conscientes de que o formato e o projeto da 31ª Bienal ficam aquém da cultura que se dissemina e se produz de modo colaborativo na periferia de São Paulo, em “atividades executadas por indivíduos e grupos, de uma maneira radicalmente democrática” (Mayo, 2014: 57), os curadores decidiram experimentar até que ponto o Pavilhão poderia estar aberto à cidade.

Para tanto, Oren Sagiv – que assinou o desenho da mostra – dividiu o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em três áreas arquitetônicas distintas e articuladas: Parque, Rampa e Colunas. A área Parque é todo o andar térreo do edifício (4.512 m²) e conforme Sagiv “explora a transparência e a condição de fronteira entre o parque público e a exposição de arte, para configurar um espaço que estimule a interação social” (Mayo, 2014: 215). Atento a intenção original de Niemeyer, Sagiv manteve todas as entradas do pavilhão abertas.

Estabeleceu-se no térreo um lugar de acolhida aos grupos e um estímulo à interação social, com a criação de plataformas e mobiliários para encontros, ateliês, palestras e performances (Figura 3). A sinalização “Bem-vindo à Bienal – Entrada gratuita” nas portas funcionou como convite à participação. No entanto, mesmo não existindo cobrança de ingressos, as catracas (ironicamente anunciadas em um texto no chão), as revistas e os seguranças não foram eliminados, eles só se deslocaram para o início da área Rampa, acesso ao segundo andar, lugar onde, de fato, começava a exposição (Figura 4).

A área Parque foi uma das ferramentas mais potentes para os propósitos da curadoria, que afirmou de modo recorrente esse conceito, ao propor que a mostra fizesse pensar “o que podemos fazer com a arte, e o que a arte pode fazer por nós” (Mayo, 2014: 57).

3. Ruptura

Para pensar a ruptura operada por Mano, recorro à discussão de Rancière (2010), sobre as estratégias e práticas da produção contemporânea, que têm como finalidade repolitizar a arte. O autor aponta as incertezas quanto aos fins

colocadas nesse desejo e as indefinições “quanto ao que é a política e quanto ao que faz a arte” (Rancière, 2010:78).

É inegável o caráter político da Bienal de 2014 quando esta se coloca como um aglutinador de ações artísticas engajadas em transformações sociais. Diz Rancière que “(...) supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social” (2010:78). Via-se nesta edição um pouco de tudo isso.

Mesmo sendo esta a fórmula dominante nas obras politicamente engajadas, Rancière questiona a eficácia dos modelos utilizados em matéria de política da arte, “que pressupõem uma continuidade sensível entre, por um lado a produção de imagens, gestos ou palavras, e, por outro, a percepção que compromete os pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (Rancière, 2010:82).

O filósofo opõe o que chama de “regime estético da arte” aos regimes da mediação representacional e da imediaticidade ética. A eficácia estética, ele explica, significa a “eficácia da suspensão de toda e qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (Rancière, 2010:88).

A ruptura estética instala outra forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão e de um dissenso (“dissentimento”, na tradução portuguesa). Dissenso para Rancière, “não é o conflito de ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade” (2010:89). É por esta via, ele diz, que a arte toca a política.

Assim, temos aí alguns elementos teóricos para observar o caráter crítico da obra de Rubens Mano, pois para Rancière o problema colocado pela arte crítica “(...) não diz respeito à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Diz respeito, sim, a este próprio dispositivo” (2010:83).

Mano expõe sua crítica aos centros oficiais cultura no próprio dispositivo de acesso ao lugar da cultura. *Vazadores* é atravessamento físico para o pavilhão da Bienal, e é também “fissura” no sentido de Rancière (2010:83). Não é político por questionar o papel do artista e do curador no âmbito da instituição, mas toca a política quando questiona a que objetos e a que sujeitos dizem respeito esta instituição.

Vazadores opera a ruptura estética porque instala uma desconexão; atua como dissenso porque promove o conflito no domínio das ideias e nos regimes de sensorialidade: a obra está do lado de fora e experimentá-la pressupõe perceber-la; entrar na exposição sem pagar e ser cúmplice da subversão proposta pelo artista. É só desta forma que a obra tem existência política, pois se a experiência estética se cruza com a política – nos mostra Rancière – “é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (2010:91).

Conclusão: quando a arte toca a política

Podemos considerar que *Vazadores* apontava para coisas que não existiam, precipitando mudanças que iriam ocorrer nas edições seguintes da Bienal de São Paulo: (1) a partir da 26ª edição, a Fundação Bienal deixou de cobrar ingressos, eliminando uma das barreiras reais na forma de circulação e exposição da arte; rompendo com a “lógica da distribuição do comum e do privado (...)” (Rancière, 2010:90); (2) ao resgatar a fachada principal do edifício, o artista põe fisicamente em evidência o problema da incomunicabilidade da Instituição com o público frequentador do parque; (3) as interferências no trabalho pela Fundação e a polêmica que se seguiu, redimensionou a obra para o campo produtivo do conflito, obrigando o artista a atuar em defesa da integridade da sua ideia original.

O trabalho de Rubens Mano toca a política no sentido de Rancière, quando “reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns”. A política, ele diz, “rompe a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer” (2010:90). A entrada fortuita ao edifício resultou na possibilidade de se estar no espaço da arte; de se constituir um “outro corpo que já não se encontra adaptado à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais” (Rancière, 2010:93).

Espera-se que a 31ª Bienal, construída sobre o desejo de aproximar arte e política, tenha chegado a fazer emergir as “coisas que não existem”; que elas resultem em contribuições para “uma transformação crítica permanente do mundo que vivemos” (Mayo, 2014:57). Podemos afirmar, no entanto, que a ruptura proposta pelo trabalho de Rubens Mano, nos fez antever a possibilidade da arte reconfigurar a experiência comum do sensível, operada pelo projeto da 31ª Bienal de São Paulo.

Referências

- Antenore, Armando (2002) Sob protesto, Rubens Mano deixa a Bienal de São Paulo in *Jornal Folha de São Paulo*, Reportagem de Armando Antenore, São Paulo. [Consult. 2014-11-21]. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm>
- Mano, Rubens (2013) O Espaço Enquanto Imagem Projetada. Palestra do artista Rubens Mano realizada na Escola da Cidade. [Consult. 2014-10-15] Disponível em <URL: www.youtube.com/watch?v=kPWlK0yHFw8>
- Mano, Rubens (2002) *Vazadores*. Foto de Juan Guerra. Blog Arquivo Bienal [Consult. 2014-10-15] Disponível em <www.bienal.org.br/post.php?i=349>
- Mayo, Nuria Enguita e Beltrán, Erick (org.) (2014) *Catálogo e Guia da 31ª Bienal de São Paulo – Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. ISBN: 978-85-85298-48-7 230.
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador emancipado* (tradução José Miranda Justo) Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-06-2

Agradecimento

Trabalho apresentado com o apoio da agência brasileira de fomento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).