

## **A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado**

Por Fernando Oliva



"Vazadores", obra de Rubens Mano

O historiador da arte norte-americano Michael Brenson, durante visita a São Paulo para uma série de conferências, definiu nesses termos a característica mais evidente da nova arte pública: ser moldada, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico, no sentido não apenas de levar em conta determinantes estéticas do espaço, mas ainda de "tornar o espectador física e mentalmente consciente da dinâmica espacial e social desse espaço".

Mais de seis anos após a "intervenção" de Brenson na cidade (ocorrida durante o ciclo "Seminários de Arte Pública", organizado pelo Sesc), *Vazadores*, participação do artista Rubens Mano na 25ª. Bienal de São Paulo que se encerrou no último dia 2 de junho, adiciona alguns complicadores à afirmação do crítico: tensiona as fronteiras da instituição tradicional, revelando um pouco de sua estrutura interna, testando assim a validade daquela afirmação.

Pondo à prova o tema que regeu esta Bienal, "Iconografias Metropolitanas", que pretendia debater a estrutura das cidades, Mano abriu uma "outra" passagem no Pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera, pela face oposta à entrada principal do edifício modernista, com materiais (vidro e ferro) idênticos aos usados na construção da fachada original. O visitante que "descobrisse" esta possibilidade de acesso (tanto para dentro da Bienal como para voltar ao parque), passaria pela experiência de questionar o circuito oficial.

Ora, preocupada com a questão da segurança das obras e buscando controlar o acesso indiscriminado, isto é, gratuito, a Fundação Bienal instalou mecanismos de controle do fluxo de pessoas, contrariando o projeto do artista. Depois de longa queda-de-braço entre artista e instituição, Mano pediu para se retirar da mostra a 15 dias de seu final.

Esta foi uma das questões discutidas no primeiro debate promovido por **Trópico**, em parceria com a Pinacoteca do Estado, na tarde do dia 25 de maio (*leia, no final deste artigo, trechos editados das questões colocadas pelo público*).

Além de Rubens Mano, a mesa contou com a contribuição do professor da USP Celso Favaretto, autor de *A Invenção de Hélio Oiticica*, entre outras publicações. A mediação foi feita pela crítica de arte Lisette Lagnado, editora da seção "Em Obras", de **Trópico**.

Lagnado introduziu a mesa-redonda com o problema da "reapropriação do espaço público", pontuando a necessidade de "resposta aos processos de exclusão em curso na sociedade contemporânea". Mencionou que o papel do Estado desapareceu de uma discussão que, afinal, "parecia lhe pertencer". Salientou, no entanto, a inexistência de um "entendimento comum" do significado dessas ações, gerando uma confusão conceitual entre intervenções urbanas, novos espaços, monumentos na rua e arte pública. Deixou no ar perguntas que norteariam o debate: a possibilidade de acreditar hoje na inserção do artista na vida cotidiana (se este consegue interferir em questões cruciais no planejamento da sociedade, se seu gesto inscreve alguma diferença na paisagem urbana).

### **Da rua ou na rua?**

Celso Favaretto lembrou que foi na transição dos anos 60 para os 70 que se inaugurou um recarregamento semântico dos lugares de exposição e evidência da arte, que se multiplicaram, não mais confinados aos museus. "É neste momento que no Brasil se inventa a rua e outros espaços possíveis de serem apropriados, trazendo à tona este problema fundamental: tudo o que se pode dizer da arte contemporânea está ligado a seu lugar de exibição. O caráter institucional de onde se colocam as obras é determinante para aquilo que se quer dizer", afirmou.

Dentre as muitas questões levantadas em torno de *Vazadores*, está a inserção do artista na sociedade e sua crítica em relação às instituições com as quais colabora. Mas Favaretto não se deteve apenas na controvérsia gerada pela obra de Rubens Mano, desenvolvendo pontos que enriqueceram a discussão, como o lugar social da arte. "Imagina-se que a cultura deva ser o lugar visado pela arte em locais públicos. Ou seja: pensar a arte pública é pensar a questão política da institucionalização de seus lugares de aparecimento", disse. "Sem a consideração deste lugar, que é sempre político pois apropriação social de uma função pública, não é possível pensar o destino da arte pública hoje. O problema é discutir se esta apropriação está de fato cumprindo uma função relevante para a democratização e a cidadania."

Avançando na discussão, Favaretto afirmou que a questão da apropriação de espaços públicos tenta hoje retraduzir questões modernas e, em geral, utópicas. "Na base desta postura está a distinção imediata entre o mundo da arte e o da vida. A utopia que está em questão há muito tempo é que se poderia franquear estes dois domínios."

Contudo, lembrou Favaretto, quando sonhamos que é possível uma integração real entre as dimensões da arte e da vida, corremos o risco de cair no ridículo ou no patético. Segundo ele, nas bases sobre as quais nossa sociedade está estabelecida, e na cultura da cidade de São Paulo ou outra metrópole, este franqueamento corre o risco de resultar em mera estetização da vida cotidiana. "A arte implantada em espaços públicos ou ali realizada como intervenção sonha em ser uma arte *da* rua e não apenas *na* rua", compara. Neste caso, as categorias artísticas deslizariam da arte para os movimentos de vida, aí tomados a partir das categorias estéticas.

Um exemplo recente, embora frustrado, de tentativa de realização da arte na vida, foi a criação de um ambiente-instalação sob o Viaduto do Glicério, atribuído ao artista norte-americano Vito Acconci (que renegou a autoria), integrante da última edição do Arte/Cidade. A obra criou um espaço que poderia ser usufruído pela população de baixa renda que já habitava o local.

"O uso público daquela cabine, no contexto da vida cotidiana das pessoas que ali moravam, acabou desapropriando a intenção primordial, que era artística. O efeito imediato é que a proposição artística perdeu sua função", acredita Favaretto. "A obra adquiriu importância apenas porque foi veiculada publicamente como uma intervenção artística, com a ajuda do discurso que se produziu sobre ela e acabou provocando um debate na sociedade."

O público se apropriou da obra de Acconci não porque era "artística", mas porque atendia a uma necessidade imediata. "Devemos nos perguntar se um trabalho como este tematiza e tensiona o quê? A arte como utilidade?", perguntou Favaretto. "Ela tensiona a arte como capaz de diferenciar espaços públicos ou ela quer dizer que o lugar próprio da arte, depois de todas as experiências modernas, é o lugar público?"

Dessa forma, o dualismo arte e vida (traduzido aqui por arte e lugar público) seria atravessado por duas vias possíveis: de um lado a arte pode ser marcada pelo valor óbvio de ornamentação (mera carnavalização da arte em um espaço público) ou seria esta obra pública porque de fato consegue intervir e modificar?

## **Artista e sociedade**

Rubens Mano fez uma introdução geral a sua obra e a relacionou com a questão da crítica institucional hoje. Sua fala foi ilustrada por uma projeção de slides de diversos momentos de sua carreira artística. Foi uma oportunidade rara de conhecer um percurso "silencioso" que muitas vezes passa despercebido (característica que pertence à estratégia do trabalho), sem deixar vestígios a não ser imagens de registro.

"Boa parte dos meus projetos são realizados sem qualquer divulgação. Não há convites, matérias em jornais ou aviso prévio. Algumas vezes são instalações e intervenções colocadas no espaço da cidade sem que a maioria das pessoas saiba se tratar de um trabalho de arte", afirmou. "Isso não significa que as ações sejam realizadas em qualquer interesse quanto à recepção, mas que estou explorando nestes projetos outras formas de comunicação e propagação de minhas intenções. Existe a pretensão de uma outra superfície de contato em relação às pessoas alcançadas por esta experiência."

De maneira técnica, e adotando certo distanciamento, Mano mostrou suas obras uma a uma, lendo sob a luz de uma lanterna o texto que havia preparado. Entre os trabalhos de intervenção pública projetados, um destaque praticamente "inédito": a iluminação interna de algumas bocas-de-lobo com lâmpadas fluorescentes, em um bairro da periferia de São Paulo. À noite, parte dessa luminosidade escapava por aqueles buracos, tornando visível um fundo que não podemos enxergar (que universo se esconderia dali para baixo?). Novamente, nenhuma indicação sinalizava de que se tratava de uma "intervenção artística".

Rubens Mano exibiu também slides de uma obra que consistiu na disposição de conduítes de aço do lado externo da Oficina Cultural Oswald de Andrade, junto aos muros e escadas, espalhando algumas tomadas próximo ao chão, criando assim uma

pequena rede imantada que fornecia energia elétrica à disposição da população (24 horas por dia, durante um mês e meio). Alguns souberam usufruir dela, como o vendedor de discos que ali plugou sua vitrola.

Outro trabalho de impacto exibido em slides foi o *Detetor de Ausências*, criado para a edição do evento Arte/Cidade de 1994 ("A Cidade e seus Fluxos"): consistiu na projeção de dois enormes fachos de luz perpendicularmente ao Viaduto do Chá, deslocando o tempo-espaço ao interceptar os passantes, que se desmaterializavam ao cruzar -em algum momento e em algum ponto- um lugar impossível de ser contornado.

Uma "obra" à parte foi a projeção das imagens dos testes realizados com os dois projetores militares, da época da Segunda Guerra, no litoral paulistano. Em ambiente lunar, espécie de cenário para uma ficção científica contemporânea, Mano e seus assistentes aparecem próximos a um caminhão, que tem na caçamba um dos projetores, lançando em direção ao céu um gigantesco raio de luz branca.

De acordo com Mano, *Vazadores* procurou estabelecer uma posição crítica em relação aos vários papéis desenhados dentro do circuito da arte contemporânea. "Seja por abordar as implicações econômicas e sociopolíticas que permeiam a exposição, seja por questionar nosso papel de agentes no interior do corpo social", disse. "Boa parte da produção contemporânea vem relativizando o conceito de *site-specific*, informando sobre a importância de um espaço crítico para discutir as instituições, redefinindo nossa idéia de lugar ou anunciando de que maneira proposições estéticas, questões políticas e socioeconômicas precisam ser igualmente considerados."

Mano acredita que a relação do artista com este ambiente deva se orientar muito mais por uma "atuação fluida e discursiva", do que fixa e dirigida. "O artista não é um criador de sociedades, tampouco deve se tornar um espelho passivo da realidade. Ele é apenas um membro da comunidade que não pode se afastar das condições do ambiente em que vive."

Para Rubens Mano, trata-se de uma extensão do que se entende por "desbordamento" do trabalho de arte. "A arte dos anos 90 vem se aproveitando dos debates produzidos no campo da antropologia cultural para realizar propostas artísticas que estimulam a capacidade de os habitantes recuperarem seu espaço", afirmou. Para autores como Pierre Bourdieu e Homi Bhabha, citou Mano, o espaço é colocado como uma construção cultural e a cultura como um aglomerado de relações espaciais.

*Vazadores* talvez tenha incomodado por tangenciar este ponto, ao oferecer uma transição possível entre mundos separados por grossas paredes de vidro. De resto, envolveu a instituição, o meio artístico, a mídia e toda a sociedade. A obra trabalhou justamente nesta linha que, no interior do "mundo da arte", a separa do "mundo da vida".

### **Para além da estetização do cotidiano**

Colocando a questão sob a perspectiva mais ampla da cultura, situando como o Brasil lida com ela nos dias de hoje, Celso Favaretto afirmou que, por "arte pública", pode-se entender muita coisa. Tanto a arte que já nasce pública na sua produção quando é gerada coletivamente, como "a arte que intervém nos espaços públicos" ou, indo mais além, que procura "intervir nas questões comuns da vida". Mas, deixou claro que a

arte simplesmente implantada no espaço público não é necessariamente pública, podendo ser algo meramente ornamental.

Ele selecionou três falas publicadas em **Trópico** (confira o artigo "[O Que É Arte Pública](#)", na seção "Em Obras") para ilustrar posições diversas a este respeito: a de Arthur Omar (que desloca seu interesse da praça pública, preferindo captar público, para o marketing cultural), de Arnaldo Antunes (que reivindica o acesso gratuito à cultura, direito de todos e função dos poderes públicos) e de Luís Camilo Osório (reformulando a utopia da realização da arte na vida).

Enfatizou que a arte pública corre o risco de se confundir com "arte midiática", produzida por veículos de comunicação de massa, já que às vezes não se diferencia daquilo que seria o público por excelência hoje. Por fim, articulada às utopias modernas, a arte pública quer ter o poder de intervir de fato na vida diária, por meio das intervenções urbanas, estabelecendo relações entre arte e arquitetura.

Neste caso, há um desejo fortemente estabelecido de que a arte possa interromper o curso normal da vida cotidiana e assim iluminar algumas de suas dimensões. Segundo Favaretto, comentando ainda a posição do crítico Luís Camilo Osório, estas obras funcionariam como "focos de estetização", que por si só teriam o poder de trazer alento a questões urbanas, ambientais e sociais. Seria simplesmente dar continuidade ao imaginário possível da arte, transformando as estruturas de arte em sensações de vida.

Entretanto, há complicadores, uma vez que esta apropriação ou reapropriação de espaços públicos pode se fazer intencionalmente -por razões artísticas e produzindo efeitos estéticos- ou então por necessidades muito imediatas, que só se explicam em uma megalópole como São Paulo. Aqui um camelô, por exemplo, preenche um espaço público da mesma forma que uma escultura o ocupa, afirmou Favaretto.

Para Favaretto, a questão-chave é: como ir além do valor ornamental e da função compensatória que a arte pode assumir em sua atividade pública? Responder a esta pergunta é pensar a arte como algo que modela a experiência, incluindo nossas estruturas receptivas e reflexivas. "Nessas condições, a percepção estética é substituída pela interação cultural. A obra se torna uma mediação polivalente entre aquele que a vê e as representações sociais que esta arte encena. Ou seja, há escolhas a serem feitas: quais são as representações sociais que queremos encenar? Com quais delas os artistas querem jogar para obter determinados efeitos sociais?", perguntou. "As decisões sobre essas questões deveriam estar nas mãos dos artistas e dos críticos, que é o que eles reivindicam."

Antes de passar o microfone à platéia, Lisette Lagnado chamou a atenção para as diferenças entre cada apresentação, sobretudo pela preocupação de Celso Favaretto com ações residuais ou vestígios deixados no espaço público, ao passo que Rubens Mano acenou, com serenidade, para a impermanência e o desaparecimento da obra.

Leia trechos do debate

### **Abertura de Lisette Lagnado**

Estamos aqui reunidos para discutir mais precisamente duas questões, o público e a instituição artística, uma vez que os trabalhos mais interessantes que se fazem atualmente trazem essas duas esferas no centro de suas preocupações. Esta mesa é composta de dois representantes importantes para a discussão do espaço público. É

possível acreditarmos em inserções do artista na vida cotidiana? Ele pode mudar questões cruciais referentes ao planejamento da sociedade? Ele faz alguma diferença na paisagem? O que mudou da Experimentalidade Brasileira vivida nos anos 70, cujas questões o prof. Celso Favaretto poderá recapitular e reavaliar aqui, para uma crítica à circulação pública da Bienal, como foi proposta por Rubens Mano na 25ª Bienal?

Com a desmontagem do trabalho que Rubens Mano concebeu especialmente para a Bienal, estamos confrontados a uma situação que remete à penosa relação de Richard Serra com a cidade de Nova York. O desvio dos habituais frequentadores da praça onde foi colocada a peça *Titled Arc* é um assunto a ser analisado também do ponto de vista do transeunte e, parece, não foi suficientemente avaliada.

O autor de uma obra que se instala no espaço público não pode desprezar um fator desta importância e pensar que está trabalhando dentro de um museu onde, de certa forma, ele reina com autonomia. A rua tem milhares de outras contingências. Prefiro a expressão "obra *in situ*", conceituada por Daniel Buren, para qualificar o trabalho de Mano, por ter levado em conta as balizas do contexto e ter projetado uma obra com conhecimento das especificidades do local.

Então, fazendo minhas as palavras do Buren, vou abrir aspas: "Porém, (*Buren está criticando Serra por ter "ignorado" ou "provocado" o público naquela situação de NY*) uma vez que a obra foi integralmente aceita pelas autoridades, era de se supor que esse desafio, ainda que provocador, estivesse vencido pelo menos em um primeiro momento não se pode dizer, portanto, que o artista estivesse errado. (...) Devemos compreender que a não-manutenção da obra pública por aqueles dela encarregados é uma forma de vandalismo, dessa vez oficial."

Não quero me alongar antes de abrir o debate. Voltarei depois para a mediação das perguntas com a platéia. Convido agora o Prof. Celso Favaretto a fazer a primeira apresentação.

A discussão

**Miriam Escobar:** Eu trabalhei mais de dez anos como arquiteta preocupada com o lugar da obra no espaço público, da intervenção artística no contexto urbano. Como poderíamos nos aproximar desta a questão levando em conta a cidadania e a legitimidade das ações culturais?

**Rubens Mano:** Acho que o que eu coloquei aqui responde parte da sua pergunta. Estamos vivendo hoje uma mudança de repertório, e não sabemos onde isso vai dar. Mas é evidente como vem se transformando a própria noção do espaço. Acho que houve uma suavização da nossa aproximação, diferentemente do que fez Richard Serra nos Estados Unidos, por exemplo, ao instalar uma parede de ferro no meio de uma praça, interrompendo o fluxo diário dali e desconsiderando outras dimensões que não as físicas e fenomenológicas. (...)

**Hudnilson Jr.:** Ao lado de Mário Ramiro e Rafael França (*falecido em 1991*), fui integrante do grupo 3NÓS3 e queria lembrar que nossa visão de arte pública, por estarmos entre os anos 60 e 70, era essencialmente política. Tomamos por atitude a invasão. Éramos obrigados a fazer quase tudo na surdina, e mesmo assim tivemos muitos problemas.

Nossa primeira ação, em abril de 1969, foi encapuzar as estátuas da cidade usando sacos plásticos. Fizemos isso durante a madrugada, pelas praças de São Paulo, com o coração nas mãos, pois se fôssemos pegos iríamos direto para o Deops. O interessante depois foi observar como esse trabalho modificou o cotidiano da cidade. Tratava-se de uma atitude infantil, inconsequente até, mas que fazia sentido naquele momento político.

Nossa segunda atuação artística consistiu em lacrar simbolicamente as galerias de arte de São Paulo, também durante a madrugada, usando rolos de fita crepe. Estes espaços, em menor número que hoje, eram muito mais fechados aos jovens artistas. Em cada uma das galerias lacradas, colocamos por baixo da porta um panfleto mimeografado com a frase: "O que está dentro fica. O que está fora se expande".

**Celso Favaretto:** É interessante compararmos posturas como essa, de mais de 30 anos atrás, que eram intervenções desviantes do circuito, com as de hoje, que têm mais estabilidade. Isto é uma mudança histórica. Aquele momento de exceção era propício no Brasil para se explorar ações como essa (do 3NÓS3), não-regulamentadas, causando um efeito de estranheza que produzia resultados. Hoje estes efeitos não são mais visíveis. Então se cria alguma coisa, como a obra de Rubens Mano na Bienal, para gerar um determinado comportamento, que é regrado -mas que é desregrado em relação à hipernormatividade. Ou seja, ele é organizado, constituído e propõe um comportamento, mas que não é anárquico nem visa explorar qualquer espécie de êxtase.

Ele pretende interferir em regras estabelecidas por meio de outras regras: mutação de regra. Este é o ponto: uma mudança de regime de intervenção. É uma mudança histórica, que só o tempo explica. Sabemos que certas coisas não vale mais a pena fazer, pois seriam reiterações vazias. Mas algo permanece: o valor simbólico da intervenção. A questão hoje é essa: como o valor simbólico da intervenção pode ainda ser reeditado, não como reiteração dos mesmos gestos, mas no valor de fato da intervenção?

**Rubens Mano:** Queria dizer que esta proposição de uma nova regra não cabe em meu trabalho *Vazadores*. Não havia a intenção de conduzir ninguém para um determinado tipo de experiência. A pessoa não era convidada a cruzar aquela fronteira. Podia apenas olhar, e muitos passaram por ali e sequer perceberam que aquilo não fazia parte da fachada. Havia vários tipos de aproximação possíveis, inclusive a não-aproximação.

**Lisette Lagnado:** O que me parece historicamente novo, e que Celso Favaretto apontou, é que há uma apropriação do lugar da instituição como local potencial para a crítica. Não necessariamente com a conivência da instituição, mas de dentro dela. À maneira das listras de Daniel Buren: este usa questões formais da história da arte, como a repetição, a cor e a linha. O que é interessante na obra de Rubens Mano, é que ela comenta o "dentro" do espaço da arte, com seus elementos constitutivos. Rubens Mano se coloca como um fotógrafo, pensa como fotógrafo e trabalha com seus recursos básicos (a luz, o foco etc.). *Vazadores* possibilitou ainda a recuperação da entrada original do prédio, que faz parte da memória do projeto arquitetônico de Niemeyer.

**Rubens Mano:** A partir da obra, a proposta de alargamento também transbordou para as responsabilidades ligadas ao trabalho. Para funcionar, a obra dependia de todo mundo: da imprensa em não publicar, do curador em não divulgar, do artista em não se mostrar disponível para a mídia... Faltou uma peça-chave, que foi a instituição, em

não assumir a sua responsabilidade em um debate que deveria estar longe dos parâmetros da bilheteria ou do departamento financeiro. Infelizmente a Bienal não soube jogar e mudou as regras no meio do jogo.

**Laymert Garcia dos Santos:** Algo que me assustou em relação à polêmica de *Vazadores* foi sua quase não-realização, por conta da interferência da Bienal. Se houve uma ousadia, muito discreta, de Rubens Mano em fazer seu trabalho, por outro lado a proibição mostrou uma série de limites da própria instituição. Ficou mais claro que há fronteiras entre o que é e o que não é permitido fazer hoje. Hoje em dia, na arte contemporânea, existe a suposta crença de que se pode fazer tudo, e no entanto uma intervenção que se colocava ali de modo silencioso foi rapidamente neutralizada. Nem a crítica explorou nem a imprensa se colocou de modo consequente em relação ao impasse, e isso para mim também é ilustrativo deste nosso momento.

**Lisette Lagnado:** Eu sei que esta fala foi dirigida ao Rubens Mano, mas eu queria dizer que, na minha opinião, o trabalho já funcionou, mesmo que interdito. Acredito que o boca-a-boca fez a sua parte. Eu diria que este rumor que causou foi extremamente interessante. Não vimos filas enormes para entrar por aquela passagem, não houve tumulto. O trabalho foi abortado antes mesmo de acontecer qualquer "tumulto" esperado. (...)

**Celso Favaretto:** Ou não... Podíamos pensar que não foi abortado. O trabalho teria que terminar, se completar, no momento em que fosse descoberto. Se o artista propôs aquilo anonimamente, aquela entrada teria de conter algo de uma descoberta. À medida que a "descoberta" se tornou uma coisa propalada, boca-a-boca ou por qualquer outra maneira, portanto se tornando um lugar de penetração de "outsiders" na Bienal, o trabalho se completou. O efeito foi obtido, e ele teria que terminar.

Trópico na Pinacoteca

“Trópico na Pinacoteca” é uma série de debates promovida pela Pinacoteca do Estado em associação com este site, sempre no último sábado de cada mês.

Organizado sob a forma de encontros de caráter interdisciplinar, “Trópico na Pinacoteca” vai reunir intelectuais e artistas para refletir sobre temas culturais brasileiros e internacionais. Uma reportagem sobre o debate, acompanhada de uma súmula das discussões, será sempre publicada no site, nas semanas seguintes.

**Local:** Pinacoteca do Estado de São Paulo, Praça da Luz 2

**Telefone:** (11) 229.9844

**Dia:** último sábado do mês, às 16h

**Entrada:** gratuita

**Fernando Oliva**

É jornalista, integrante do Grupo de Estudos em Crítica de Arte do Centro Universitário Maria Antonia, que publica a revista "Número", e do Grupo de Crítica do Paço das Artes. É correspondente em São Paulo da "Lapiz - Revista Internacional de Arte".