



## Estratégias de agenciamento: formas de imposição

*Agency Strategies: Forms of Imposition*

Angela Grandó

Professora doutora, coordenadora da Pós-graduação em Artes - UFES

Doutorado – Universidade de Paris I – Sorbonne.

e-mail: angelagrandó@yahoo.com.br

Melina Samaglia

Mestrado – Programa de Pós-graduação em Artes - UFES

Grupo de Estudos em Poéticas do Processo de Criação – UFES/CNPq

e-mail: melalmada@gmail.com

### **Resumo:**

A abordagem neste artigo reflete sobre as questões inerentes à noção de colaboração na arte contemporânea, relativizando as especificidades referentes ao espectador. Assim, questionamos as relações estabelecidas na condição do sujeito/eu e os confrontos gerados pela construção da obra e da obra em si, na relação que se estabelece a partir do confronto| encontro entre o eu e o outro. Tais encontros são gerados aqui pelas obras de Santiago Sierra e Minerva Cuevas, a partir da década de 1990. Refletimos sobre o termo colaboração, na maneira como formas de imposição podem convergir para situações onde o ato de colaborar adquire novos sentidos. Estas correspondências têm aporte na teoria a partir do Autor como produtor de Walter Benjamin; contudo na arte contemporânea são tratadas a partir de A Virada do Social, de Claire Bishop.

### **Abstract**

*The approach in this essay is about questions that are inherent to Idea of collaboration in contemporary art, thinking about the specificities which are referred to the beholder. Though, we question the established relations of the condition subject/I and the confronts that grow for the construction of the work and of the work itself, in the relation established from the confront | encounter of the other and myself. Those encounters are taken in here by the works of Santiago Sierra and Minerva Cuevas, since de 1990's. We had thought about the word collaboration, in the way as imposition forms may be directed to situations where the act of collaboration takes new senses. This relations has its bases in theories that are generated from The author as a producer, of Walter Benjamin; in contemporary art this questions emerged from Claire Bishop's reflections The social turn.*

A abordagem neste artigo reflete sobre questões inerentes à noção de colaboração na arte contemporânea, relativizando as especificidades referentes ao espectador. Assim, questionamos as relações estabelecidas na condição do sujeito/eu e os confrontos gerados pela construção da obra e da obra em si, na relação que se estabelece a partir do confronto| encontro entre o eu e o outro. Tais encontros são gerados aqui pelas obras de Santiago Sierra e Minerva Cuevas, a partir da década de 1990. Refletimos sobre o termo colaboração, na maneira como formas de imposição podem convergir para situações onde o ato de colaborar adquire novos sentidos. O aspecto contingente dessas correspondências tem aporte na teoria a partir do Autor como produtor de Walter Benjamin; contudo na arte contemporânea são tratadas a partir de *A Virada do Social*, de Claire Bishop.

“ O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”  
Beckett

Quando pensamos na diluição proposta, por exemplo, por Hélio Oiticica, ao colocar a ideia de uma criação ampliada, de espaços para proposições e para um exercício da experimentação pelo próprio sujeito, visualizamos um campo de questionamentos que perpassam desde a arte pública à questão do autor como, também, apontam para a dicotomia das funções espectador – artista e para a possibilidade de alternância entre estes papéis. Contudo, como nos lembra Benjamin ao refletir sobre o programa de *Um homem é um homem*, de Brecht “embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas, desapareça”(BENJAMIN, 1994).

A partir da colocação desta aparente diluição das funções artista e espectador, refletimos sobre a condição de colaboração, utilizada como estratégia por alguns artistas contemporâneos citados por Claire Bishop, como:

Annika Eriksson convidando pessoas a comunicar suas idéias e habilidades na Feira de Arte Frieze (*Do you want an audience?* 2003); *A Parada Social*, para mais de 20 organizações sociais em San Sebastián (*Social Parade*, 2004) de Jeremy Deller; Lincoln Tobier treinando moradores de Aubervilliers, a nordeste de Paris, para produzir programas de rádio de meia hora (*Radio Ld'A*, 2002); uma clínica de aborto flutuante, *A-Portable*, do Ateliê Van Lieshout (2001); o projeto de Jeanne van Heeswijk, que visa transformar um shopping center condenado em centro cultural para os moradores de Vlaardingen, em Roterdã (*De Strip*, 2001–2004); as oficinas de Lucy Orta em Joanesburgo (e em outros lugares) que ensinam novas habilidades de costura e moda a desempregados e discutem solidariedade coletiva (*NexusArchitecture*, 1995–); um espaço para a vizinhança improvisado em um terreno vazio em Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005) do coletivo *Temporary Services*; Pawel Althamer tirando um grupo de adolescentes “difíceis” de seus lares, no distrito operário de Bródno, em Varsóvia, (inclusive seus próprios dois filhos) e os levando para passear em sua exposição retrospectiva, em Maastricht (*BadKids*, 2004); Jens Haaning, produzindo um calendário que apresenta retratos em preto-e-branco de refugiados na Finlândia que aguardam o resultado de seus pedidos de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002). (BISHOP, 2008)

As propostas realizadas por estes artistas demonstram uma ideia de colaboração que se processa ao modo descrito por Miwon Kwon em arte pública, uma arte em interesse público – tomando o universo do outro e da comunidade como uma possibilidade de ação real. Assim, entramos na noção de colaboração a partir dos questionamentos da condição antes estabelecida de autor e espectador e a partir de sua flexão proposta de uma maneira diferente, é que

compreendemos o que seria a colaboração para as artes visuais.

Quando pensamos em Duchamp e na modificação de todo um sistema da arte e principalmente, no estatuto da obra e do fazer artístico, propostos por ele ainda no começo do século XX, entendemos que a condição assumida por artistas que se utilizam de prática colaborativa é reflexo também da ação duchampiana. Uma vez colocada em xeque noções como do fazer artístico e a possibilidade do conceito, se passa a questionar todo um modo de produção de arte e da relação empreendida entre espectador e obra. Mais, a atuação do artista pode se associar aos outros pares do sistema, convocando o sujeito para um tipo de experiência compartilhada que pode trazer a reboque transformações que se identificam ao fenômeno da “desestetização”, como é discutido pelo crítico Harold Rosenberg, em 1970.

Com frequência ao discutir sobre tais questões somos atingidos pelos termos interação, participação do espectador, contudo muitas vezes estes termos são utilizados de maneira equivocada. Quando pensamos, por exemplo, na participação do espectador no trabalho de Hélio Oiticica, compreendemos um complexo sistema de proposições e acordos entre espectador e artista/obra na possibilidade de que haja o resultado esperado pelo artista. Na maioria das vezes o termo “participação do espectador” é utilizado e faz referência a uma série de mecanismos de manipulação que destaca a prática colaborativa, e esta parte do conjunto de ações propostas pelo artista e executadas também pelo outro a fim de que o trabalho se realize.

A colaboração surge nesses tópicos não a partir do encontro entre artistas, como acontece com grandes nomes da arte como Gilbert and George, Christo e Jeanne-Claude, Marina Abramovic e Ulay entre outros<sup>1</sup>. A colaboração aqui é entendida como uma metodologia de ação com o outro. Esta condição de ação com o outro nos interessa em duas situações, isto é, na colaboração entendida como um contrato de trabalho e como uma identificação de sujeitos que são convidados de maneira sutil a tomar parte no projeto a fim de que o trabalho aconteça. Nessas condições e em nenhum dos dois casos a noção de colaboração compreende a ideia de diluição dos papéis de artista e espectador-colaborador. Os papéis inclusive são bem definidos.

O artista projeta um conceito: a obra parte de uma estratégia de agenciamento ou de convocação deste sujeito, daí a colaboração. A ação empreendida por esse sujeito pode plasmar-se na condição de um contrato de trabalho ou mesmo na solicitação de produtos burladores do sistema. Os exemplos tratados aqui falam das obras de Santiago Sierra e Minerva Cuevas que tencionam os limites das relações num expandir e comprimir das relações.

Deste modo, somos confrontados com a ideia de colaboração a partir da noção de uma troca no intuito de que algo novo se construa – ainda que conceitualmente –, por outro lado entendemos a utilização de mão de obra por Santiago Sierra também como uma estratégia de colaboração. Ainda que “os colaboradores” sejam pagos para realizar os mais humilhantes tipos de tarefa, a colaboração em Sierra não se dá na ação em si, empreendida pelo empregado, mas no questionamento da condição de colaboração nas artes e, em todo o sistema capitalista.

Enquanto Sierra é condenado por colocar em relevância a matéria humana manipulada por preços irrisórios, o mundo continua girando no mesmo compasso e os “reais” trabalhado-

res continuam sendo explorados ao mesmo modo que os contratados de Sierra. Assim, essa replicação dos padrões da vida na arte funciona ou deveria funcionar de maneira semelhante às quebras do teatro épico brechtiano<sup>2</sup>, uma maneira de mostrar e afirmar que por mais semelhante que sejam as situações elas se constituem em esferas diferentes. Contudo, assumindo “materiais vivos e espaço verdadeiro”, a arte contemporânea gera situações instáveis e mexe profundamente com os padrões reconhecidos como “estéticos” pela sociedade e pelo mercado. Para o crítico e historiador da arte a tentativa de interagir com a pluralidade de propostas que a arte vem desenvolvendo em sintonia direta com a vida e ligada ao comportamento vai intensificar a necessidade do debate sobre a fruição pública.

## Agenciamentos e Aproximações: a estetização política do outro

A tentativa de definir e enquadrar propostas conhecidas pela relação com a arte pública nos leva a questionar o que primeiro se definiria como arte pública, uma vez que se nos referimos à história da arte este é um conceito que está em processo de auto-reformulação. A crítica coreana, radicada nos Estados Unidos, Miown Kwon no texto *Public Art and Urban Identities*, alerta para as mudanças ocorridas na arte pública no contexto norte-americano nos últimos trinta, quarenta anos. Ainda neste texto, Kwon esquematiza três paradigmas que engendram a noção de arte pública. Destes, nos interessa o terceiro que é colocado em operação :

Arte em interesse público (ou “novo gênero em arte pública”), freqüentemente programas de residências temporárias focando em questões sociais mais do que no ambiente construído, que envolve colaborações com grupos sociais marginalizados (em vez de formar profissionais), tais como sem-teto, mulheres espancadas, jovens urbanos, pacientes com vírus HIV, prisioneiros, e que se empenha no desenvolvimento de eventos ou programas comunitários politicamente conscientes. (KWON, 1998)

De todo o pensamento, pontuamos o modo que ao endereçar suas práticas para o espectador, para o *outro*, a arte pública se dirige para uma proposta em arte que seja comum, melhor dizendo, que atinja uma dimensão existencial e psíquica em sua dinâmica. Esse pensamento norteia também os aspectos da Estética Relacional, proposta teórica do francês Nicolas Bourriaud. Com isso, a questão da arte pública deixou de estar em um espaço comum a “todos” e passou a se dirigir ao indivíduo, parte representante do todo. Agrupando esses indivíduos através de critérios como localização, raça, credo, gênero e/ou opção sexual, orientação política, entre tantos outros possíveis, esta “arte em interesse público” trabalha no limite entre uma arte interativa, algum tipo de pesquisa antropológica e o *site specificity*.

O *site literal*, descrito por James Mayer, dará espaço a propostas que se utilizam do *site funcional*.

O site funcional pode ou não incorporar o lugar físico. É certo, entretanto, que não o privilegia. É uma operação que acontece entre sites, mapeamento das instituições, filiações textuais e dos corpos que se deslocam entre eles (e do artista acima de tudo). (MEYER, 2000)

A noção proposta então por Meyer é deste espaço da arte em trânsito, de um espaço não-habitável, não-coercível, um espaço que não requer nem mesmo ser físico. As possibilidades

de ação propostas por meio deste *site funcional* associada às práticas de inserção do espectador na obra oriundas da década de 1960, é como podemos brevemente traçar o histórico desse “novo gênero em arte pública”.

### **ESTÉTICA RELACIONAL versus ANTAGONISMOS**

A coletânea de ensaios escritos por Nicolas Bourriaud e publicados em 1998 reflete a tendência que se consolida a partir da década de 1990 de um modo diferenciado de inserção do **outro** no contexto da obra. Bourriaud define esta *Estética Relacional* como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas em seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009), deste modo possibilita que esta interação não se dê somente na instância física mas no sistema total ou, como diz Bourriaud, um “interstício social” capaz de reproduzir de alguma forma um conjunto de “estados de encontros” que são, em um primeiro momento, produzidos pela configuração das cidades (BOURRIAUD, 2009).

Portanto, as possibilidades da arte contemporânea – e em especial, das obras inseridas no contexto da estética relacional – trabalham com proposições de modelos de universos possíveis nos quais as particularidades e ambivalências dos sujeitos passam fazer parte. E sabemos que as percepções em relação à obra de arte como um contra fluxo da sociedade de consumo já apresentaram outras versões exemplificadas na resistência inicial ao mercado nos primeiros projetos minimalistas dos anos 1960/70 e mesmo na “desmaterialização do objeto” (LIPPARD, 2000) presente nas práticas conceituais.

No caso das propostas *relacionais* a ‘impossibilidade de comercialização’ é processada de maneira que os objetos utilizados em tais práticas não são mais do que utensílios deslocados para a galeria a fim de exercer sua função própria (conceito de índice), contudo em analogia condicionada pelo trabalho do propositor (artista). Em *Antagonismo e Estética Relacional*, utilizando os termos de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, Bishop propõe um *Antagonismo Relacional*, onde as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas. Estas práticas se localizam como proposições que buscam o *outro* como material, que procuram a inserção do *espectador* na obra. Bishop destaca que:

Implicitamente muitas das práticas de Tiravanija são um desejo não somente de corroer a distinção entre os espaços sociais e institucionais, mas entre artistas e observador; a frase “muitas pessoas” frequentemente aparece em sua lista de materiais. (BISHOP, 2009).

As ácidas críticas de Bishop aos projetos relacionais descritos por Bourriaud apresentam, para ela, sua antítese nas propostas como do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo [oriundo da reflexão] enquanto ao futuro. Contudo, os trabalhos de Tiravanija e Sierra, se observados sob a ótica do “novo gênero em arte pública”, exercem em alguns casos, funções e principalmente, resultados, muito semelhantes. Enquanto Sierra *escolhe* [e muda essas escolhas a cada trabalho] um grupo específico de pessoas para “contratar”, ele destaca esta comunidade e, na verdade, ele avaliza a condição de existência deste grupo com uma

mesma identidade, passível de ser trabalhada. O limite ético do trabalho de Sierra esbarra na aparente alienação do trabalho de Tiravanija. As práticas operadas por Tiravanija se inserem, a primeira vista, em uma simples – e porque não dizer, simplória – relação entre pessoas, mais do que espectadores os participantes dos trabalhos de Tiravanija são *gallery-goers*<sup>3</sup>, podemos dizer então, que de algum modo, Tiravanija também recorta e seleciona sobre que tipo de comunidade vai operar, e faz isso da maneira mais irônica possível. Mais do que uma simples reunião de amigos ou de usuários do mesmo sistema, Tiravanija revela a complexidade de um sistema justaposto, imbricado, onde as relações existentes são pautadas no vazio de possibilidades que tenta infrutiferamente se efetivar em um ambiente inerte. Tiravanija, se utilizando da noção de serviço e de comunidade busca de alguma forma – e para alguns talvez seja essa a forma mais aprazível – estender e projetar as interações entre sujeito-sujeito.

Santiago Sierra também busca revelar esse sistema das relações só que no campo estritamente do social, e ainda mais particular, das relações de trabalho em uma economia de mercado. De uma maneira mais drástica e dramática ele lida com a fragilidade das relações ao invés de suas potências. Sierra percebe muito cedo que as relações estabelecidas no capitalismo tardio estão pautadas no conceito de prestação de serviços. Ao pagar grupos de pessoas – em geral grupos étnicos, africanos, refugiados, imigrantes, etc. – para executarem projetos desnecessários, automutilantes e até mesmo humilhantes, ele elucida a inexistência de potenciais relações entre os indivíduos frequentadores dos espaços especializados da arte, ao contrário de Tiravanija. O tom de seu trabalho tem um que de apocalíptico na tentativa de mostrar que “*não existe tal coisa como uma refeição grátis, tudo e todos tem seu preço, e ele [Sierra] sabe disso!*” (BISHOP, 2008). Sierra portanto, trabalha a partir do fracasso dessas possíveis relações, destas paralelas que nunca se encontram, dessas divergentes línguas que não se comunicam mas que possuem um único meio de troca [ não sei ao certo troca de que], o dinheiro. As práticas de Sierra, mais uma vez, não engendram a possibilidade de relação real entre o ser humano que é tratado por ele como objeto, quando muito como colaborador, e o público. A interação se dá no campo do virtual e porque não dizer, do ficcional. E é neste momento que as narrativas de Tiravanija e Sierra se cruzam na tentativa de transpor essa realidade, que precisa ser melhorada [Tiravanija] ou que precisa ser denunciada [Sierra].

As implicações na esfera da arte pública passam, justamente, pela utilização de questões de ordem pública e coletiva nestes trabalhos. Entretanto, de alguma maneira e ao mesmo tempo, tais propostas podem também ser encaradas no âmbito do privado (e na verdade, acredito agora que qualquer trabalho de arte), uma vez que a reflexão sobre a questão proposta é que se configura efetivamente como o trabalho, ele se torna individual, e por isso particular, um particular passível de ser partilhado, e por isso público.

## Aproximação e distanciamento em Santiago Sierra

Os agenciamentos propostos pelo espanhol Santiago Sierra – dentro de um sistema baseado em uma economia de mercado – estão diretamente associados ao poder legislador e da autono-

mia do artista propostos e descritos por Pierre Bourdieu em *O mercado dos bens simbólicos*. Sem dúvida que Bourdieu se refere a uma autonomia ainda pautada nos estreitos formais *gre-enberguinianos* dado sua origem ainda em 1970, contudo relaciona-se de maneira muito particular com as práticas operadas em especial quando trata da relação de artistas e não-artistas no campo de produção de arte erudita, diz Bourdieu

Da mesma forma, o processo conducente à constituição da arte *enquanto tal* é correlato à transformação da relação que os artistas tem com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na definição da função do artista e de sua arte. (BOURDIEU, 1978).

As propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial nesta dada relação com os não-artistas. Ou seja, mais do que convocar *espectadores* e, neste sentido, convocamos o termo para distinguir uma espécie de público especializado – tão especializado quanto a produção erudita e seus produtores; Sierra elege comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizados do sistema comercial e também do sistema de produção de bens culturais, e os insere neste sistema, organizando de uma maneira arbitrária e negligente a ação daquelas pessoas como produção de bens artísticos e culturais.

As citações de Sierra aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades mediante os processos exploratórios são amplamente questionadas devido a própria ação de Sierra de também [ao oferecer o salário mínimo como pagamento às pessoas que de seu trabalho fazem parte] ser exploratória uma vez mais ainda, já que os valores recebido por ele como venda dos registros dos trabalhos e os processos comissionados destes projetos, são altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Operando na tênue linha que separa o ético de sua antítese [algumas vezes impossíveis de ser tão bem e claramente delineadas], Sierra propõe uma reflexão sobre a maneira de se lidar com o outro, seja ela de maneira profissional ou mesmo social, em um contexto de relações globalizadas.

No projeto, pessoas “*Pessoas pagas para terem seus cabelos tingidos de loiro*”, na Bienal de Veneza de 2001, Sierra propõe uma reflexão drástica sobre a questão da imigração e do pertencimento, ao descorar os cabelos de imigrantes originários do Senegal, China ou mesmo do sul da Itália, já bastante discriminado. A única exigência é que os “voluntários” tivessem os cabelos originalmente negros. Cada indivíduo – em média foram 130 – recebeu cerca de \$60 (sessenta dólares) para executar a ação. As implicações referentes a esse trabalho coincidem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas europeus.<sup>4</sup>O que Sierra propõe seria então um retorno desses sujeitos explorados em suas terras e, que, a partir de um processo migratório são novamente subjugados e apartados da sociedade constituída, sua exclusão é novamente um processo de exploração. Contudo, ao forçar a barreira das convenções sociais, Sierra força a entrada efetiva destes indivíduos nessa sociedade, não só na sociedade civil, como também no campo da arte, ainda que esta inserção – especialmente por se dar de maneira forçosa – não tenha a potência de se efetivar.

Aproximar, portanto os estrangeiros de um suposto biótipo padrão europeu [cabelos claros] força aos visitantes da Bienal – e aí a inserção se dá no vértice oposto – a olharem para

estes estrangeiros marginalizados. Contudo, nas palavras de Sierra, tanto os visitantes quanto as pessoas pagas para executarem as suas tarefas, estão inseridos em um mesmo sistema indiscriminado pelo Estado. Sierra afirma que “as pessoas são objetos do Estado e do Capital e são empregadas como tal. Isso é precisamente o que eu tento mostrar”.<sup>5</sup> O enfrentamento das realidades apartadas de contato é que agrupa a todos neste mesmo sistema; não haveria mais distinção social entre os que visitam e os que executam as ações. Todos estariam inseridos neste perverso sistema, onde tudo e todos são utilizáveis, compráveis e, por valores irrisórios.

## **Pertencimento e globalização: o apartar pela língua**

As ações dessa massa orientada e paga por Sierra encerram em si questões da própria indústria cultural como originária de produtos produzidos para um grupo da população que não participa em efetivo, de sua elaboração, concepção e mesmo produção. Se pensarmos na elite cultural da qual Sierra faz parte, esse processo se dá de uma maneira muito menos visível, uma vez que não é para as massas ou grandes públicos que o trabalho se direciona. Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer. Independente das razões e dos meios por ele utilizados [se éticos ou não] ou mesmo dos problemas que levam estes indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra tenta operar na fragilidade deste pertencimento globalizado.

Em “*11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*”, realizado na Casa de Cultura de Zinacantán, em Zinacantán, México, em março de 2001; Sierra paga 2 (dois) dólares para 11(onze) mulheres índias de origem Tzotzil, para aprenderem uma frase em espanhol, língua que não compreendem. A frase, uma tautologia da própria questão, abriga a impossibilidade da comunicação em um sistema desigual: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”. O que essas onze mulheres aprenderam a dizer, todas juntas e em coro: “Estou sendo paga para dizer algo que o significado ignoro”, é na verdade uma frase repetida muitas e muitas vezes pelas sociedades afora. Se pensarmos no campo cultural, em especial nas artes visuais, essa frase se repete infinitamente e atemporalmente.

A língua, neste caso, aparece como a metáfora do pertencimento frente a globalização. Àquelas mulheres índias mexicanas, segregadas pela sociedade ocidental, talvez não sejam em suas origens segregadas. Em suas pobres tribos podem figurar em grande importância, ainda que mulheres. Uma grande questão em Sierra é que estas pessoas não encenam e nem simulam uma atividade “profissional”, elas efetivamente as executam trazendo consigo o embate e a força da ação que executam.

A proposta de Sierra pode, aos olhos de tantos, parecer antiética, escravocrata e humilhante. Talvez o seja, em todas as instâncias. Contudo, o choque ao presenciar essas performances [mesmo no campo virtual, ou seja, na repetição narrativa destas], faz com que as questões inerentes ao trabalho sejam endereçadas diretamente a nós, espectadores, consumidores desta arte erudita e, ao mesmo tempo, determinantes para que as situações expostas por Sierra acon-



teçam no mundo real e globalizado, fora do espetacular mundo da arte.

Bourdieu classifica a obra produzida no campo de produção erudita em três aspectos: de obras “puras”, “abstratas” e “esotéricas”. E define:

Obras puras porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras abstratas pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas, e mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessível todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto. Por último, trata-se de obras esotéricas tanto pelas razões já aludidas como por sua estrutura complexa que exige sempre referencia tácita à história inteira das estruturas anteriores. Por este motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código destes códigos. (BOURDIEU, 1978).

Somente os conhecedores destes códigos da arte é que poderiam então acessar estas imbricadas ironias? Sua pertinente reflexão? De qualquer maneira, o exemplo das mulheres índias mexicanas nos parece de todo modo corroborar e mesmo ilustrar essa questão. Aprendo a dizer algo que não faço a mínima ideia do que se trata, que não se relaciona comigo ou com os modos de operação do meu cotidiano. Língua e conhecimento aparecem aqui como metáforas da dominação e em conseqüência da exploração.

A ação, aqui proposta por Sierra, de estetizar a política, evoca de maneira singular o resultado previsto por Benjamin para tal ação. A guerra. E não é efetivamente o que se processa, silenciosa e letal nos meandros das sociedades confrontadas com situações excludentes? Se, para Benjamin “a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações existentes”(BENJAMIN, 1994) para Sierra, esta guerra silenciosa é em si sua matéria-prima, organizando os movimentos dessas massas para um passear dentro e fora do sistema.

## **Fricção como fricção nas bordas do sistema**

A ação silenciosa é, contudo, abrangente. Aqui discutiremos como estratégias de fricção e desgaste operadas, por exemplo, pela artista mexicana Minerva Cuevas no projeto *Mejor Vida Corp.*, onde oferece através de um sítio eletrônico produtos que criam frestas no limite do campo da arte e do próprio sistema instituído. Aproximando-se assim do campo do ordinário, do cotidiano, permitindo um alargamento do mesmo. Ao abrir uma empresa fictícia distribuidora de produtos *burladores* do sistema em diferentes níveis, Cuevas insere o trabalho não só no discurso do fictício e do real, mas da construção de uma realidade possível, ainda que na sua defesa argumente para um distanciamento de qualquer tipo de filantropia, que não concebe a si mesmo como caridade, para ela, é antes de tudo, uma articulação de troca humana. Cuevas oferece um serviço, um produto, *for free, for all*.

A questão que se coloca a nós mais pertinente é a relação estabelecida com o outro e a inser-

ção deste outro, através das frestas, no sistema da arte, configurando uma rede de ação e potência que tende a inserir no contexto da arte sujeitos que, inicialmente, estariam alheios a ele. A tentativa de unir vida cotidiana, arte e de pensar os modos de produção, mas principalmente de relação entre os indivíduos delinea a maneira com que Cuevas recorre ao termo espectador para que diferentes sujeitos executem, em alguma instância, seus projetos. Tal proposta nos ajuda a refletir sobre os modos de agenciamento do espectador nas práticas contemporâneas. Em que instâncias ele pode ser categorizado como espectador; ou que outras nomenclaturas passariam a ser solicitadas para substituir ou complementar o alargamento de sua presença no contexto da obra?

As propostas de agenciamento do espectador geram uma postura de alargamento das questões e potências de ordem política, potências estas que estão envolvidas tanto na poética como nas relações estabelecidas entre os sujeitos instaurados nessa rede de articulação. As ações empreendidas pela artista mexicana Minerva Cuevas no projeto *Mejor Vida Corp*<sup>6</sup>, aproximam-se do campo do ordinário, do cotidiano, permitindo um alargamento do mesmo. Ao abrir uma empresa fictícia distribuidora de produtos burladores do sistema em diferentes níveis, Cuevas insere o trabalho no discurso do fictício e do real, assim como na construção de uma realidade possível. Ainda que na sua defesa argumente para um distanciamento de qualquer tipo de filantropia, que não concebe a si mesmo como caridade – para ela, é antes de tudo, uma articulação de troca humana - a política de *Mejor Vida Corp.* esbarra na construção de uma economia solidária, e talvez um pouco além, da noção do empoderamento<sup>7</sup> do sujeito através da economia, para utilizar o termo de Paulo Freire.

Para Freire, a noção do empoderamento, diferente do sentido de “dar poder a alguém” como é no termo estrangeiro, não é uma ação entre sujeitos – alguém que “concede poder a outrem”, mas sim uma ação exógena constituindo-se de uma tomada de consciência da condição atual associada ao estabelecimento de metas para mudança, construindo assim uma noção de conquista de liberdade por pessoas, instituições que tem estado sob processo de dependência econômica ou física. Neste sentido, o trabalho de Cuevas estabelece os mecanismos necessários para que o processo de reflexão aconteça ainda que sua efetivação não seja garantida.

No texto *Para uma interface humana – Mejor Vida Corp.*, Cuevas esclarece que o projeto-experimento não se aproxima da filantropia, e reflete

*Mejor Vida Corp.* não concebe a si mesmo como caridade, dispensando soluções ou ajuda para os problemas cotidianos. Ao invés disso, o projeto analisa problemáticas específicas em contextos econômicos e sociais diversos dentro do sistema capitalista, frequentemente mirando seus monstros corporativos e institucionais, ativando a prática de dar presentes como uma condição inicial para a articulação da troca – uma troca humana, social e não-comercial.(CUEVAS, 2003).

A troca se estabelece na condição firmada pelo usuário deste sistema em aceitá-lo como um sistema da arte e então decidir se inserir. Compreender os meandros deste imbricado sistema não seja talvez tarefa tão simples. A ação proposta por Cuevas em *MVC* não leva em consideração nenhum tipo específico de usuário e não exige dele que qualquer troca se efetive mas estabelece com ele um laço que está no campo do político.

Reunindo produtos e serviços que parecem em um primeiro momento, desnecessários [pílulas de segurança distribuídas nos metrô de Nova Iorque junto aos folhetos de propaganda do próprio sistema do metrô, sementes *mágicas* distribuídas em caixas eletrônicas por toda a Cidade do México] a produtos que de algum modo garantirão a sobrevivência [tickets de metrô, códigos de barra de supermercados] Cuevas acende para nós a questão do espectador na contemporaneidade. Através de ações ficcionais – primeiro caso – e de fricção do sistema – no segundo – somos confrontados com a noção de espectador, e assim com as diferentes instâncias em que ele é configurado nestes trabalhos. Assim, indagamos se a inserção do sujeito na dinâmica do trabalho é suficiente para *categorizá-lo* também como *espectador*?

Se Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, a distribuição operada por Cuevas afasta-se deste cenário. Faço uso então das palavras da crítica americana Rosalyn Deutsche, que utilizando o pensamento de Hanna Arendt e Claude Lefort questiona a condição de existência deste *sujeito* através da dinâmica do outro e da aparição. Reflete Deutsche:

Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade. Conseqüentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela. (DEUTSCHE, 2009).

Considerando o processo adotado por Cuevas em projetos que estão inseridos no contexto da galeria e ainda outros direcionados para o contexto urbano no sentido do trabalho para ser encontrado visualizamos uma ação que se recusa a definir entre espectador e sujeito qual fará parte do sistema. Mas que diante da tomada de consciência, por parte deste sujeito, do sistema que se desvela à sua frente – descortinada pelo trabalho de Cuevas –, *empoderado* nas palavras de Paulo Freire, ali neste limbo criado pela fricção do sistema é que se definirá então o sujeito como espectador.

**1** Para encontrar maiores discussões sobre a prática colaborativa entre artistas verifique o livro GREEN, Charles. *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

**2** Apontamos algumas questões a partir do Autor como produtor de Benjamim. A ideia da quebra, da interrupção se dá a fim de descortinar o aparelho, uma maneira de fazer ver o espectador que aquela situação não é parte do cotidiano, mas que é uma obra. BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

**3** Rosalyn Deutsche utiliza este termo que aplico aqui. *Gallery-goers* seria algo como visitante ou freqüentador de galeria, entretanto, o termo utilizado em sua língua de origem ganha força pelo fato da ausência da relação fonética e semântica com o termo espectador.

**4** HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Pg. 35

**5** “Persons are objects of the State and of Capital and are employed as such. This is precisely what I try to show.”

Disponível em [http://www.thetearsofthings.net/archives/2009\\_02.html](http://www.thetearsofthings.net/archives/2009_02.html) acesso em 02 de julho de 2009.

6 Mejor Vida Corp. é um projeto da artista mexicana Minerva Cuevas, que desde 1998 desenvolve e elabora onde oferece através de um sítio eletrônico produtos que criam frestas no limite do campo da arte e do próprio sistema instituído. Os produtos desenvolvidos por Cuevas podem ser encontrados e solicitados através do sítio eletrônico [www.irational.org/mvc](http://www.irational.org/mvc)

7 O termo é uma tradução do termo em inglês empowerment. No Brasil foi trabalhado pelo educador e filósofo Paulo Freire numa tradução diferenciada do que é o termo em inglês. Ver [http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo\\_Freire\\_e\\_o\\_conceito\\_de\\_empoderamento.pdf](http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo_Freire_e_o_conceito_de_empoderamento.pdf). Acesso em 29 de agosto de 2010.

## Referências:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISHOP, Claire. *A virada do social e seus desgostos*. In: *Concinnitas* n<sup>o</sup> 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.

\_\_\_\_\_. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. [tradução: Jorge Menna Barreto]. *Concinnitas* ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KWON, Miwon. *Public Art and Urban Identities*. In: *Public Art Strategies: Public Art and Public Space*. Ed. Cheryl Younger. New York: New York University, 1998. Disponível online no sítio: <http://eicpc.net/transversal/0102/kwon/en>. [trad. nossa].

LIPPARD, Lucy R. and CHANDLER, John. *The Dematerialization of Art*. In: ALBERRO, Alexander/ SMITMSON, Blake (eds.) *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000

MEYER, James. *The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity* In: SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000.

## Como citar este artigo

GRANDO, Ângela M., SARNAGLIA, Melina Almada. Estratégias de agenciamento. Formas de imposição. *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.