



Alain-Martin Richard > **Arte como não lugar**¹

Tradução: João Miguel Diógenes de Araújo Lima²

> Vive e trabalha em Québec, Canadá. Artista da *manœuvre* e da performance, apresentou trabalhos na América do Norte, na Europa e na Ásia. Atua também como curador, crítico e ensaísta, tendo escrito para revistas de teatro, performance, instalação e *manœuvre*. Foi membro dos coletivos Inter/Le Lieu e The Nomads (atualmente extintos) e segue ativo junto aos coletivos Les Causes perdues© e Folie/Culture.

“Arte é feita onde tu moras,
aqui onde estamos é onde fazemos arte.”³
Robert Filliou

Começa com uma pintura num cavalete. Não sabia naquele momento que era uma cópia, mas isso não importa. O que me intrigou primeiramente foram as duas massas de cor – o amarelo a contrastar com o azul –, e então, aquelas mesas e cadeiras dispostas do lado de fora de um café. A perspectiva é “irrealista”. Essa distorção da mobília, apesar de familiar, não corresponde a o que um garoto de sete anos sabe sobre mesas e cadeiras, mesmo que elas estejam do lado de fora de um café em um país exótico. Em Beattyville, na região de Abitibi, no Québec, florestas virgens ainda circundam a pequena cidade madeireira, e o som de serraria se mistura com o estrondo das corredeiras – apenas natureza em conflito com a engenhosidade humana. E então havia o ateliê do meu irmão mais velho no porão da casa da família, um local incrível que cheirava à tinta e aguarrás, com prateleiras cheias de livros de arte. Esse foi meu primeiro contato com a arte. Claro, outros objetos singulares marcaram minhas perambulações dentro da nossa casa de três andares no meio da floresta, mas nenhum havia até então contradito meu entendimento das coisas deste mundo – pelo contrário, esses objetos eram uma coerente descrição do entendimento que eu tinha. Mas aqui, na toca proibida, eu era fascinado por essa pintura de azul com amarelo, na qual as figuras são apenas complementares, posicionadas em suas respectivas luzes. Tão simples e ainda assim tão deslumbrante. Se os outros objetos participavam da realidade do mundo e a definissem por sua mera existência, essa pintura, um não objeto em alguns aspectos, invalidava as noções que eu tinha sobre o ambiente ao meu redor. Parecia uma rachadura na materialidade da minha curta vida. Eu sentia aquela vertigem pela primeira vez. Uma falha de magnitude desmedida nesse pequeno ateliê, localizado em lugar nenhum⁴. Um espaço que repentinamente continha o mundo. Aqui, eu não descobriria que Arles existia, porque nada nessa pintura mencionava o nome da cidade, mas, sim, uma maneira de perceber, de enxergar além do olhar. A pintura despertou uma absoluta sensibilidade. A partir de então, nada seria

1 Publicado originalmente em BABIN, Sylvette (Org.) “Lieux et non-lieux de l’art actuel/Places and non-places of contemporary art”, 2005, p. 76-87. Tradução para inglês de Terrance Keller, revisada por Jack Stanley. N. do T.: Texto traduzido a partir da versão em inglês, publicada em RICHARD, Alain-Martin. **Performances, manoeuvres et autres hypothèses de disparition/** Performances, Manoeuvres and other Hypotheses for Disappearing. Toronto: FADO Performance Inc., Sagamie édition d’art, Les Causes perdues, 2014.

2 O texto também passou pela revisão da tradução realizada por Roberto Cataldo Costa.

3 Do original: “L’art se fait là où tu habites, c’est là où on est que l’on fait de l’art”. JAPPE, Georg. **Entretien avec Robert Filliou**. 2004.

4 Esse “lugar nenhum” é, atualmente, literal porque Beattyville foi apagada em 1985. Todas as casas foram destruídas ou transferidas para outros lugares. Uma escavadeira destruiu minha casa. É desconcertante dizer que venho de um lugar que foi apagado do mapa, mesmo que ainda haja rastros dele na terra. Isso já levanta a questão do lugar na arte, porque descobri a arte em um lugar que já não existe (exceto em mapas antigos).

meramente decorativo, instrumental, útil. Com Van Gogh⁵, adentrei o mundo dos grandes artistas. Na verdade, eu acabava de descobrir a magnitude do mundo perceptível. Eu poderia ter me saído pior, para minha primeira experiência estética. Eu havia alcançado a idade da irracionalidade ao mesmo tempo em que alcançava a idade da razão.

De certa forma, essa história contradiz a enorme máquina que é usada para validar a arte⁶. Porém, ela também nos faz recordar que a ignorância não é um impedimento para experimentar a arte⁷, pois, sem dúvida, nós todos já a experienciamos em momento parecido: uma voz no rádio, o sussurrar de ondas curtas, as posturas estonteantes de um colega que interpreta Beckett, um movimento de dança que pega pelas entranhas, umas poucas linhas de um poema que deixaram sobre a mesa, um *graffiti*⁸ impressionante, a entonação inesperada de um cantor, nossos sentidos tomados pela límpida voz de Maria Callas, uma moça que corre junto aos carros parados no sinal vermelho etc. Arte como experiência. Tudo se desenrola como se nós estivéssemos sempre procurando por isso: produzindo essa revolução, extasiados com o desequilíbrio, surfando na vertigem, esse momento de graça, de incerteza, de hesitação que nos toca. O espaço de um momento.

Mas esse momento não tem um lugar. Sensibilidade, olhar e curiosidade são suficientes para um passeio. É o bastante para se deparar com o que não se procura, com o que nosso condicionamento nos impede de ver – ou sentir. Nessa cegueira para o mundo; diversos fenômenos se cruzam e trabalham juntos para nos lançar ao que Marshall McLuhan adequadamente chamou de “entorpecimento habitual”. Esse entorpecimento, criado pelo hábito e a resistência aos estímulos, está, sem dúvida, ancorado na hiperabundância de informações. É como se tentássemos nos proteger do excesso de informações nos fechando em nós mesmos; é como estar em piloto automático enquanto se navega pela vida. O mundo é feito basicamente de sons e imagens. Nós vivemos perpetuamente em imagens, decifrando o mundo perceptível por meio de telas. Na verdade, hoje o mundo inteiro é transmitido pela televisão e a Internet. A combinação som-imagem atua como um substituto da realidade, mas, mesmo assim, fecha a possibilidade de descobrir o mundo com os outros, numa forma de prazer estético que experimentamos quando estamos em boa companhia, que satisfaz nossa necessidade de interação social. Tudo se desenrola como um evento espetacular. Nesta

5 Trata-se de “Terrasse du café le soir, Place du forum, Arles”, de Van Gogh. Essa pintura está no Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda.

6 Retornaremos às ferramentas de validação mais à frente no texto.

7 Gilles Lipovetsky diz, com razão: “A arte que visa espontaneidade e impacto imediato é paradoxalmente acompanhada por um desenvolvimento discursivo. Isso não é exatamente uma contradição. É o corolário estrito de uma arte individualista, liberada de quaisquer convenções estéticas, exigindo, portanto, o equivalente a um guia de leitura, um manual” (tradução informal) – “L’ère du vide” [A Era do Vazio – Ensaios sobre o individualismo contemporâneo], 1993, p. 171. Aqui eu conscientemente uso a palavra ignorância em oposição ao sistema dos especialistas que precisamente incluem o discurso como um elemento essencial para a “compreensão” de uma obra. Esse discurso se aplica especialmente às artes visuais. Consequentemente, a inclusão do discurso parece criar uma zona amortecedora entre a obra e os espectadores não educados que duvidam de sua capacidade de “compreender” o que veem ou de apreciá-la para além do discurso que a sustenta.

8 Tal como o desconcertante “Aucune de mes mains ne fait mal” [Nenhuma das minhas mãos faz mal], no bairro Saint-Roch, na Cidade de Québec.

avassaladora “sociedade do espetáculo”, que é tão bem descrita e desacreditada por Guy Debord, tudo está à venda e todo mundo é consumidor - um consumidor não apenas de produtos industriais, mas de arte e cultura, e inclusive de relações humanas (sem falar de prostituição) e dos inúmeros serviços ofertados por empresas de consultoria, anúncios classificados, grupos de encontro e por aí em diante. A presença da arte nesse ambiente problemático já não garante uma experiência estética e não necessariamente contribui para uma compreensão maior. No máximo, garante que o mundo seja esteticamente agradável⁹.

A rede de validação

Nos limites dessa evaporação da arte¹⁰, que se tornou onipresente devido à crescente transformação da arte em monumentos, sua integração com a arquitetura, espaços públicos, fontes, fachadas, murais e assim por diante, em menos de 20 anos o Québec criou uma rede pan-regional de lugares oficiais de arte, formada por centros dirigidos por artistas, complexos culturais e centros culturais municipais. Essa rede de instituições tornou possíveis a produção e a apresentação de formas diversas de arte, ao mesmo tempo em que serve como seu sistema de validação. Desse ponto de vista, estejam as obras de arte situadas tanto em prédios ou do lado de fora, não há, falando de forma estrita, lugares para a arte; há apenas lugares onde a arte é validada, tais como revistas, galerias, centros dirigidos por artistas, ateliês, museus e, é claro, livros. Tudo acontece, portanto, como se esses lugares funcionassem como locais de trabalho e cenários desde o início: locais de trabalho, pois constituem um canal por meio do qual a arte é feita, interpretada e promovida; cenários, porque surgiu um *modus operandi* tácito que, em certa medida, atua como arcabouço ditando como as coisas deveriam ser feitas. Deve-se jogar o jogo, saber a linguagem; em suma, encaixar-se no molde. É claro que é legítimo se integrar ao clã¹¹. Não se pode ser livre no mundo cultural por muito tempo, a não ser que a pessoa queira produzir para si mesma e estiver disposta a viver sem reconhecimento ou, mais importante, sem remuneração – e esses dois andam juntos. Um júri formado por nossos pares está lá para nos lembrar de que os lugares para a arte – além das formas padronizadas de comunicação, como cartazes, panfletos e comunicados de imprensa – são autossuficientes dentro do contexto da rede global. Em tais lugares, os artistas não apenas encontram reconhecimento, mas,

9 Em relação à questão sobre codificar o mundo pelo sistema da imagem, ver GUET, Michel. “L’artisme considéré comme un des beaux-arts sinon comme le tout”, 2004.

10 Ver MICHAUD, Yves. “L’art a l’état gazeux”, 2003. Embora Michaud tenda a rebaixar todas as experiências recentes e leituras credíveis da experimentação artística, ignorando a ação artística no mesmo fôlego de Paul Ardenne, Nicolas Bourriaud etc, ele levanta questões pertinentes.

11 “[...] o ‘sujeito’ da produção artística e seu produto não são o artista, mas a totalidade de agentes que são dependentes da arte, que são interessados em arte, que vivem da arte e para a arte, produtores de trabalhos considerados arte (grandes ou pequenos; famosos ou desconhecidos), críticos, colecionadores, intermediários, curadores, historiadores da arte e assim por diante. É isso. O círculo é fechado. E estamos presos dentro dele.” (tradução informal) Do artigo “But who created the creators”, apresentado na École nationale des arts décoratifs em abril de 1980, publicado em BOURDIEU, Pierre. “Questions de sociologie” [Questões de sociologia], 1984.

acima de tudo, encontram espaços para a livre expressão, onde podem fazer pesquisa, abordar o improvável e levar a intuição e os desejos ao extremo. Neles, podem explorar o “campo da arte” ao máximo e definir seus procedimentos sem serem julgados pelo status quo. Não é uma questão de o que eles podem fazer, mas de o que precisam fazer. Além de seus próprios desejos, os artistas devem se reinventar continuamente. Ao longo desse processo, redefinem a arte.

A partir do final dos anos 70, esse sistema rapidamente criou um mal-estar para muitos artistas que, com a introdução dessa rede, saíram em busca de formas de produzir arte mais próxima à vida. Obviamente, a presença da arte no espaço público já era bastante notória em décadas anteriores, particularmente durante as décadas de 1960 e 70. Na verdade, nesse período, artistas decidiram produzir e apresentar arte que fosse diretamente relacionada a questões sociais (deixaremos aos sociólogos a tarefa de determinar se essa leva de artistas provocou a Revolução Tranquila no Québec ou se essa revolução simplesmente tornou possível que os artistas “emergissem” – a eterna questão sobre o ovo e a galinha). Teatro, mostras populares, poesia e obras de artes visuais foram apresentados em lugares públicos e foram especificamente concebidos para criar interação (ou pelo menos para ser espetaculares). Tais projetos foram apresentados em lugares inesperados, como ônibus, igrejas e a rua. Nos anos seguintes, a arte deixou o espaço público e se posicionou dentro dos diversos centros dirigidos por artistas que estavam sendo criados. A experimentação era comum nesses centros porque eles haviam sido criados exatamente com esse propósito. No entanto, é importante ressaltar que, nas últimas décadas, no Québec, tem havido uma forte tendência de o trabalho experimental sair desses espaços que são reservados para a arte e se deslocar para a paisagem externa. Entre a arte pela arte, a arte como experiência vivida e a arte ancorada na comunidade, os lugares para a arte cresceram em número, tornaram-se o terreno de trabalho e acabaram se infiltrando na paisagem¹².

Adentrando a paisagem

Após deixar os locais onde havia sido alocada para proteção e validação, a arte contemporânea integrou-se à vida cotidiana. Ateliês, museus, galerias e centros dirigidos por artistas não são mais considerados os únicos lugares para a arte. No máximo, oferecem um pretexto para todas as formas de interação social (tal como ir a um jogo de hóquei com amigos, por exemplo). A arte contemporânea

12 No primeiro estudo do Conseil des arts et des lettres du Québec, “Exposições de arte contemporânea nos centros de artistas em artes visuais”, abaixo do título “expositions hors murs” [exposições extramuros], esse trabalho foi apresentado fora dos lugares usuais de exibição, com mais frequência em áreas regionais que em grandes centros urbanos como Cidade de Québec e Montreal. Em 2002 e 2003, 21 projetos criados do lado de fora desses lugares usuais para arte envolveram 176 artistas, conforme indicado na Tabela 21. HARDY, Goétan e LA ROCHE, Hélène. “Les expositions d’art contemporain dans les centres d’artistes en arts visuels au Québec”, 2004, p. 11.

ocupa o espaço público perceptível¹³.

Continuarão sendo feitas perguntas que dizem respeito ao papel da arte na sociedade, independentemente de ela ser criada e exibida em um espaço privado de arte ou na rua, ser chamada de instalação, performance ou evento multimídia etc. Mas onde e como, exatamente, a arte é produzida? Em que lugar, em que momento exato, sob quais condições há arte? Acima de tudo, ela perturba a consciência? A despeito da introdução da arte na paisagem urbana, existe sempre uma distância formal entre o artista e o público porque ambos mantêm suas respectivas posições. Em abordagens tradicionais a se ver arte, há sempre uma relação de dependência na qual o público “consome” a obra. A relação do público com a arte é, antes de tudo, a de recebê-la ou contemplá-la. Portanto, a visibilidade da arte em um espaço público não é o bastante para criar um novo paradigma. A qualidade da relação, e as formas como a arte intervém devem ser modificadas. Em certa medida, uma nova aura precisa ser conferida ao próprio objeto.

A aura da obra de arte foi profundamente transformada por conta de mudanças nas tecnologias usadas para reproduzir obras de arte. Walter Benjamin associou esse fato ao advento da fotografia no século XIX. Uma das respostas a essa situação foi a *action art*, uma prática que proporcionou aos artistas uma forma de resistir à hegemonia da imagem. Na *action art*, encontra-se uma arte que não pode ser reproduzida: não existe presença de cenário, texto ou objeto físico. A *action art* deixa rastros, produz artefatos e é documentada em fotografias e vídeo, mas a coisa em si segue imperceptível. É uma ação, um momento efêmero de intensidade poética, sejam quais forem suas intenções ou grau de “excessividade”. Independentemente de se poder chamar a *action art* de performance, ela é como poesia sem amanhã. Ela oferece o retorno a uma tradição oral, uma linguagem corporal primitiva, um evento espontâneo e inalterável; é uma descrição do espaço, uma proposta formal com aparência de pergunta, um ar de improbabilidade. Sabemos que deveria ser a materialização da ficção, um jeito deliberadamente inadequado de ressituar o sujeito no coração de uma pergunta. Dessa forma, a *action art* ocupa um campo de operação onde são debatidas matérias formais e questões filosóficas “da ordem do dia”.

As artes visuais, em suas diversas formas (instalação em galerias ou projetos *site-specific*), e a *action art* (em espaços fechados de museus e centros de arte ou em espaços públicos) estão modificando a paisagem rural e urbana. Na medida em que a vem a ocupar esses espaços, a arte se torna uma presença significativa na paisagem e não apenas uma peça de museu. Paisagem, nesse sentido, engloba arquitetura, projetos de arte pública e a exploração/ocupação de espaços abertos. E esse gesto parece impulsionar ainda mais a relação da arte com o mundo, implicando-a na paisagem humana. Na verdade, em resposta a esse movimento rumo à desmaterialização da obra de

13 “O que queremos dizer com ‘espaço público perceptível’ é tudo que, como meio, dispositivo, suporte ou superfície de rede, pode transmitir uma mensagem, uma informação ou mesmo o que chamamos de imagem – que pode não ser uma mensagem nem uma informação – e onde o acesso é público e não privado. Tudo diz respeito aos sentidos – ver e escutar, especialmente – que nos formam, que nos orientam, que nos condicionam”. (tradução informal) GUET, Michel, op. cit., p. 13.

arte, artistas do Québec desenvolveram práticas bastante radicais no que diz respeito à “inserção na vida real”, que chamamos de *manoeuvres* e práticas de infiltração¹⁴.

Adentrando a paisagem humana

O não lugar da arte – ou o seu lugar por excelência – reside no mais cultural dos seres que existem: o ser humano. De certa forma, essa observação surpreendentemente recente há pouco tempo situou o objeto artístico em seu lugar de direito, gerando uma mudança de perspectiva¹⁵. Na verdade, o trabalho de um número crescente de artistas dá a impressão de que algo completamente diferente está a acontecer nos interstícios da teia humana. Com práticas de infiltração, *manoeuvre par immixtion* ou *manoeuvres par meute* (no sentido de bando ou matilha¹⁶), parece-me que a arte está entrando em práticas que refletem múltiplos desejos – o desejo de interferir na vida social, de se deslocar além da imagem ou de expandir-se no espaço e no tempo – enquanto o próprio ato se torna obra de arte. Como resultado, a obra de arte não é encontrada no objeto, como uma escultura, uma pintura, uma instalação, um trabalho multimídia e assim por diante (nem tampouco nas estratégias conceituais de Duchamp). É claro que, no final das contas, haverá um objeto, mas será no máximo uma lembrança instalada no espaço, e na pior das hipóteses será nada mais que resíduo, como uma coleção de fotografias, um vídeo, um catálogo etc. – coisas que reduzidamente reapresentam o que foi feito. Isso se chama de aspecto literário da ação.

Imiscuindo-se no social

Com relação à motivação subjacente de suas *manoeuvres* urbanas e rurais, Claudine Cotton fala de seu desejo de “estar mais perto das pessoas”. Para isso, ela situa seu trabalho no coração de uma comunidade, ao invés de lugares tradicionalmente reservados para a arte. Quando Cotton passeia pela cidade de Amos, no Québec, e recebe beijos de transeuntes nas suas costas (beijos que ela depois “fixa” permanentemente ao próprio corpo, usando uma resina natural de abeto), ela se coloca em contato direto com o público. Com o projeto, ela não apenas desafia os habitantes, ela pede que eles usem suas costas como uma tela, um *work in progress*. Eles participam da obra com a ternura de um beijo e a violência da resina de abeto (a resina acaba queimando a pele

14 A expressão surgiu durante uma discussão em mesa redonda que o 3e. Impérial organizou em Granby para o projeto “Orange”, em outubro de 2003. O 3e Impérial sugeriu a expressão e os participantes da discussão concordaram que seria efetiva.

15 Essa conscientização parece estar refletida no desenvolvimento da *action art* desde os anos do pós-guerra. Sem aprofundar a discussão sobre essa afirmação aqui, desde os anos 1950 temos testemunhado a prática de poesia sonora, derivações situacionistas, happenings, performance, *body art*, estética relacional, a *manoeuvre* etc.

16 Nota do editor: Em consulta ao autor, aqui nós tomamos um caminho diferente da tradução originalmente publicada. No original, a frase “*manoeuvres* de interferência” é usada para pontuar as duas ideias distintas que são encontradas no texto original em francês, que se referem à “*manoeuvre par immixtion*” (manobra de imiscção) e “*manoeuvre par meute*” (manobra de bando).

dela). Fazendo isso, Cotton não apenas coloca em movimento um projeto artístico, mas também se imiscui no social. De sua posição temporária na via pública, ela conduz as pessoas a um processo em que nunca imaginariam estar se não fosse por ela. A partir do momento em que eles conhecem a artista, cada morador terá de tomar uma decisão que, de alguma forma, pode mudar sua vida. Aqui, a arte não ocorre mais numa relação de emissor/receptor; **ela toma forma no exato momento em que a proposição é cristalizada enquanto ato compartilhado**. Cotton desenvolveu projeto semelhante em Moncton (na província canadense de Nova Brunswick), onde ela gravou os batimentos cardíacos de transeuntes e os juntou em um coro de corações. Esse coral, que foi somente o ponto de partida para o trabalho, foi transmitido por toda a cidade.

Produzidas como o apoio e a participação dos moradores, as obras de Cotton colocaram a arte no cotidiano, dentro dos mais improváveis acontecimentos do dia a dia. Tais projetos, performados numa estratégia de interferência, enraizaram-se numa comunidade que não preexistia, e então se expandiram, tornando-se apenas o que o desejo coletivo permitiu que se tornassem. Na verdade, a peculiaridade das *manoeuvres* é que ninguém sabe de antemão o que elas vão se tornar. A *manoeuvre* está sempre limitada pela dinâmica que é desencadeada. Uma *manoeuvre* é uma intenção materializada. Considerando que a intenção depende da qualidade da relação do observador com a proposta do artista, é impossível abordar a *manoeuvre* da mesma maneira que se faria com uma obra de arte tradicional. Seja uma pintura, uma apresentação multimídia, videoarte, escultura, performance ou instalação, por causa de um conceito, das intenções e da habilidade do artista de desenvolver as coisas, a obra de arte é parte dela/dele. É a única pessoa responsável, do começo ao fim, tendo que lidar com o acaso e com acidentes de percurso (o *maître d'oeuvre*, como na expressão). Na *manoeuvre*, o processo inclui imprevisibilidade: o ser humano. Ao interferir no entorno e adentrar a paisagem humana, o artista não apenas reduz a distância entre si e o "público", como de certo modo se anula nesse processo. Uma vez que o processo está lançado, o artista se torna uma simples ferramenta, um operador. A *manoeuvre* acontece fora do artista; tem uma lógica própria, uma sinergia própria. Faz sentido reduzir a distância entre objeto e observador ao mínimo, pois o objeto é tomado e a ação coletiva o conduz, de modo que o observador se torna ao mesmo tempo material e "objeto" da *manoeuvre*.

Rompendo com a imagem

Alguns projetos de *manoeuvre* têm desavenças com a imagem e optam pela tradição de *détournement* (uma prática que os Situacionistas definiram e promoveram). Tais projetos tentam situar a arte às margens da imagem, questionar sua substância e revelar sua falta de significado. Diga-se mais uma vez, a preocupação de artistas que produzem *manoeuvres* não é criar um objeto formal adequado à estética contemporânea, mas, sim,

desenvolver maneiras de questionar o mundo tangível que os envolvam na “materialidade difusa” de uma dada situação. Isso teria o efeito de perturbar ou mesmo desvirtuar a situação. Vejamos dois casos produzidos para a ALICA¹⁷ em 2001.

Para o trabalho “Réfléchir par hasard pour une espace public agile” [Refletir ao acaso em prol de um espaço público rápido], Christian Barré abordou pessoas sem-teto e as transformou em suas cúmplices ao convencê-las a aplaudir em frente a uma câmera de vídeo. A seguir, o vídeo foi transferido para um mini-CD e inserido em 42 carros Mercedes Benz que circularam por Montréal. Em St. Raymond, os socioestetas Hélène Doyon e Jean-Pierre Demers alugaram uma sala na principal rua da cidade e afixaram uma convocatória para as “Veuves de chasse” (ou “viúvas de caça”, mulheres cujos esposos estavam fora da cidade para caçar alces ou perdizes). Doyon/Demers reuniram algumas das mulheres para um jantar tranquilo e deixaram à mesa equipamentos para elas fazerem (e verem) um vídeo. O vídeo possibilitou às viúvas de caça uma oportunidade de refletir sobre sua situação e reconstruir suas percepções.

Os aplausos de pé dos sem-teto e as reuniões das viúvas de caça são projetos nos quais os artistas não mais produzem novas imagens, e sim se inserem diretamente na substância da imagem. Esses projetos se situam na interseção da arte e da política porque há “um gesto feito entre vida e arte, ou pelo menos o que resta disso”¹⁸. Enquanto está de pé em frente às lentes das câmeras, uma pessoa sem-teto é uma estranha e uma atriz. Mas a quem ela aplaude quando direciona seus aplausos para a câmera, se não o potencial observador, um espectador indefinido? E o que as viúvas de caça fazem com apetrechos eletrônicos, se não refletir sobre a situação em que se encontram? Por um efeito de retroação, os sem-teto e as viúvas de caça acabam se tornando o material e “a obra”. São eles os únicos atores e os únicos recebedores de um dado projeto, porque são integrados à sua própria substância. Em ambos os casos, percebe-se que as imagens residuais conferem poucas informações sobre a obra. Em última instância, nem ao menos dizem qualquer coisa de essencial sobre a *manoeuvre*.

Às margens, continua havendo questões sobre o papel do artista como instigador de uma pura ficção, um ator que, todavia, precisa do apoio das realidades sociais de outros. Diferente das provocações dos anos 60 e 70, em que o público precisava participar a qualquer custo¹⁹, as práticas de se infiltrar são mais sutis e, acima de tudo, tentam abrir um espaço que não vem de uma dinâmica “participativa” singular, mas sim de uma necessidade

17 Nota do editor: ALICA refere à *Alliance pour la circulation de l'art* [Aliança pela circulação da arte], um coletivo de oito artistas contemporâneos, agrupados em torno do centro de artistas 3e. Impérial de Granby: www.3e-imperial.org/alica/communiqué.htm

18 Ver mais sobre Christian Barré, em sua *manoeuvre* “Réfléchir par hasard pour une espace public agile” na obra ALAIN, Danyèle (ed.) “ALICA, alliance pour la libre circulation de l'art”, 2003, p. 53.

19 Tais provocações refletem uma atitude combativa à crítica aplicada à realidade. Resumindo, estratégias ativistas que tentaram despertar o espectador. Essa prática era muito comum no teatro, onde alguns espectadores começavam a gritar coisas sobre o texto, convidando o público a denunciar o que estava sendo dito, etc. Alguém chegou a jogar uma rede sobre o público para ilustrar sua alienação. E atores suspensos de cabos se jogaram sobre o público, ameaçando cair na sala etc.

de criar fissuras no consenso social. Elas se propõem a posicionar a arte como um processo coletivo em um inequívoco espaço estético.

Desdobrando-se no espaço e no tempo

É patente que práticas de infiltração e *manoeuvres* são lançadas e então se desdobram no tempo e no espaço. O tempo é levado em conta no desenvolvimento de um projeto e então se torna um componente da *manoeuvre*. A *manoeuvre*, assim, é também uma arte do tempo. O tempo, na *manoeuvre*, difere bastante do tempo nas *media arts*. As *media arts* constantemente jogam com a percepção do tempo, manipulando-o, criando curtos-circuitos com ele, invertendo-o, sobrepondo-o, até mesmo utilizando-o como matéria prima (como nas primeiras horas em que se trabalha num vídeo). Com a *manoeuvre*, o tempo é considerado em seu fluxo, como é apresentado na relação entre o criador da obra e os protagonistas.

Tal como em toda *action art*, o tempo é um dado inevitável. Para se encontrar com a comunidade de Roxton Pond em seu projeto “Butinage et Bucolique” (2001), Claudine Cotton precisava de tempo, já que qualquer “coleta de materiais desempenha um papel determinante”. Nesta *manoeuvre*, ela agiu “com a intenção de tomar a poesia das pessoas dessa terra para inspirar seu projeto”²⁰. Essa coleta incorporou uma estrutura narrativa e se deu numa residência que havia sido transformada em uma pousada [Bed & Breakfast]. O tempo a seguir foi dedicado a preparar tudo, socializar e gravar.

Deve-se deixar claro que certamente é necessário tempo para concretizar qualquer projeto, mas aqui a complexidade reside no fato de que o tempo é, ele mesmo, um dos componentes do projeto artístico. O projeto é construído e existe na materialidade do tempo. O tempo não é um dado preexistente, um simples período de gestação ou preparação, como em qualquer outro trabalho. Não. O tempo é aqui a primeira garantia, o plano que possibilita que a *manoeuvre* se desenrole. Sem essa condição para se difundir, o projeto não existiria, porque tempo de verdade é aquele do próprio projeto, em uma forma visível, porém fugaz – ele é sua própria passagem. A *manoeuvre* também terá outras formas visíveis, é claro, mas, como mencionei antes, estão acima de quaisquer estruturas mnemônicas.

A “difusão” também se aplica ao espaço e pressupõe uma infiltração em espaços abertos. Na verdade, nos projetos que discuti, o material básico é o outro e, portanto, a arte deve ser criada no espaço do outro. Desse modo, o lugar da arte é precisamente o local, ou os locais, onde esses contatos ocorrem. Os seres humanos estão longe de espaços especializados, reservados. Nós estamos em todos os espaços possíveis. O único lugar para a arte é em nossa posição relativa a esse outro com quem a *manoeuvre* se torna a obra.

Parece-me que questões radicais estão sendo abordadas nessas *manoeuvres* e nas práticas de infiltração, não apenas

referentes ao lugar da arte como atividade cultural, mas também a sua validação geral no meio artístico. Ao fim, tais práticas reintroduzem questões básicas quanto aos valores sociais que nos governam. Reconhece-se, aqui, uma preocupação ética que vai além da arte pela arte. Em vez disso, vemos o risco inerente às práticas marginais que se posicionam do lado de fora dos espaços oficiais onde a arte é exposta. Com as *manoeuvres* e as práticas de infiltração, os artistas deixam o estúdio, os centros de artistas e o museu; movem-se como quem se equilibra na corda bamba da linha tênue entre a vida e a arte, onde seus concidadãos são simultaneamente atores e espectadores. Nessa matriz de tempo e espaço que se desdobram, com a abertura para o outro que participa como um agente ativo no projeto artístico e força sua inserção dinâmica junto à paisagem humana, essas práticas revelam mais que uma resposta às críticas à “sociedade do espetáculo”, como formuladas pelos Situacionistas. Acima de tudo, elas oferecem uma maneira de escapar do ciclo vicioso de consumo. O que é absolutamente brilhante com relação a essas práticas é que a perturbação do consenso, a falha no *modus operandi* tácito e o rompimento do torpor habitual acontecem de dentro para fora. Encontramos interferência não apenas numa pequena célula do corpo social, mas também numa imisção no modo como funcionam todos os envolvidos. Dessa forma, a proposição formal torna-se poesia viva e empenha-se em se tornar parte de uma nova estética mundial onde a ética cumpre um papel determinante. Por conta do conluio, por assim dizer, entre artista e público – nenhum dos dois continua a ser o que era – a arte, de certa forma, é isolada do sistema usual de validação. Antecede a crítica e é confirmada no ato de produção, que é dependente de todos os atores. Corresponde a uma das condições propostas por Dewey em seu estudo sobre arte contemporânea: situar a arte em um contexto. Essa noção, que é antitética à arte pela arte, abriga uma dimensão ética que se refere à busca por formas de existir no social²¹.

Terraço do café à noite

Com a intenção de resolver o problema formal de “pintar a noite”, Van Gogh acentuou as passagens em que a escuridão é mais próxima da luz, as extremidades em que o azul encontra o amarelo. Surpreendentemente, quando olhamos para essa pintura, encontramos formas humanas evanescentes, praticamente sem substância ou, pelo menos, sem personalidade. Essas silhuetas, sentadas sob as lâmpadas que iluminam o terraço, ou as que se deslocam pela noite, parecem surgir dessa luz. Esses seres potenciais, que alguém poderia querer tocar, são o produto da escuridão em tensão com a luz. Mais de um século depois, as

21 “Repensar a arte como experiência é uma forma de escapar deste impasse (artista como artesão que controla todo o processo), combinando, na medida da necessidade, esses princípios contrários e momentos complementares da experiência. A experiência, pois, como enfatiza Dewey, envolve tanto uma atitude receptiva como uma ação produtiva, absorvendo e reconstruindo, de volta, o que é feito da experiência e onde o sujeito da experiência dá forma e é, ele mesmo, formado.” Ver SHUSTERMANN, Richard. “L’art à l’état vil”. 1992.

práticas de infiltração gostariam de adentrar a pintura e coabitar essas sombras para inventar uma arte viva.

Se houve um tempo em que podíamos facilmente dizer “esta é uma obra de arte” com mínimo risco de estarmos errados, agora sabemos que as definições de arte foram ampliadas ao longo do último século. Parece-me, entretanto, que uma forte tendência tem surgido em práticas recentes, concentradas precisamente em um conluio com o vivo. Na verdade, se em encontros casuais, intercâmbios e confrontos há sempre, no mínimo, duas partes envolvidas, esse confronto pode se tornar um conluio para muitos artistas. Isso ofereceria uma maneira de reposicionar a arte e seu significado poético no centro da mistura social. Nesse novo relacionamento, a dimensão eu-nós não parece ser aquela de uma superioridade do artista em relação ao público, e tampouco uma negação completa do eu (*self*) no coletivo; parece-me que o aspecto mais envolvente dessa relação é quando a arte toma forma em contato direto com as pessoas. Ao substituir o “lugar da arte” pelo reconhecimento do “não lugar da arte”, isso não abre uma porta para uma relação ética com o mundo?

Essa relação é implícita nas *manoeuvres* e nos projetos de infiltração. Na verdade, na suspeita geral relativa à religião, particularmente devido aos monoteísmos e suas tendências fascistas, deve-se sempre procurar por modos existenciais nos quais os modelos dominantes, se não erradicados, são no mínimo enfraquecidos e desestabilizados. Numa era de terror generalizado, é bastante normal que questões formais da arte sejam consideradas de importância secundária, e que a arte seja deslocada para um não lugar onde a própria base de sua ignorância e insuficiência possa ser retomada. Por essa fissura no isolamento, encontra-se justamente uma infiltração, como se a vida repentinamente conseguisse adentrar o campo da arte e coabitá-lo.