

FICÇÃO COMO FRICÇÃO NAS BORDAS DO SISTEMA

Angela Grando – PPGA/UFES

Melina Sarnaglia – Pesquisadora

RESUMO

A proposta deste trabalho passa por diferentes ações que discutem as possibilidades de transbordamento do campo da arte, em relação à política e ao sistema. Para tal nos debruçaremos sobre a proposta *Mejor Vida Corporation*, da artista mexicana Minerva Cuevas. O estatuto de ficção proposto por estes trabalhos destinam-se sobremaneira a colocar em xeque os modos de relação operados entre o sujeito e o sistema; a fricção é deflagrada ao tornar ruidoso e portanto opaco, visível este sistema.

Palavras-chave: Minerva Cuevas, sistema, espectador, fricção.

Abstract

The aims of this paper are the different actions that discuss possibilities of transbordations of art field in relation to politics and to system. To this we'll analyze propositions like *Mejor Vida Corporation*, from Mexican artist Minerva Cuevas. The fictional status which such works proposes directions to put in question the ways of relations taken by subjects and by system; friction is so triggered, making this system noisy and so, opaque, visible.

Key-words: Minerva Cuevas, system, beholder, friction.

Transparência e Fricção

A ação silenciosa é, contudo, abrangente. Aqui discutiremos como estratégias de fricção e desgaste operadas 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 inserção 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*¹, 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*² 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*?



1 Minerva Cuevas. Mejor Vida Corporation. Carteira Internacional de Estudante, 2004.

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:

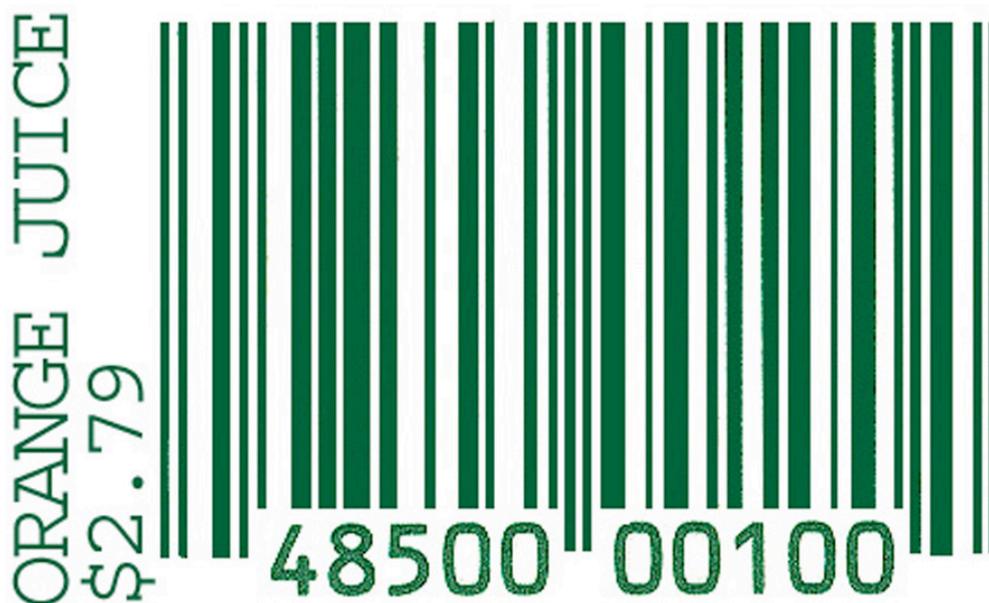
Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade. Conseqüentemente, 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.

Colaboração

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).



2Minerva Cuevas. *Mejor Vida Corporation*. Código de Barra.

Com frequência ao discutir sobre os termos *interação*, *participação do espectador*, estes termos são utilizados de modo a nos distanciar de sua pertinência. 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.

No que tange nosso direcionamento à arte que se insere no tecido social, utilizamos o pensamento da crítica coreana Miwon Kwon que propõe uma abordagem de uma arte que seja em interesse público – tomando o universo do **outro** e da comunidade como uma possibilidade de ação real. Assim, entramos na noção de *colaboração*³ 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.



3Minerva Cuevas. *Mejor Vida Corporation*. Código de Barra.

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. 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 das propostas artísticas citadas 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. 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. Assim, pode-se pensar na série *Pessoas pagas*, proposta pelo trabalho de Santiago Sierra, que utiliza mão de obra paga como também 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 trata-se aí de apontar para partilhas marginais e vulneráveis. Talvez seja nesse lugar de assinalamento e questionamento da condição de colaboração nas artes e, na singularidade que permite a “Arte”, o fato de projetos de Sierra serem apresentados por ele mesmo como “estética remunerada”, porque a precariedade do pagamento é muito similar ao que a população subalterna recebe no sistema capitalista.

Opacidade e Ficção

Os projetos apresentados por Cuevas, em especial *Mejor Vida Corp.*, indicam para o estabelecimento de uma relação do campo da arte com a política, com a reflexão sobre a construção de laços entre sujeitos e, de uma maneira mais ampla, deste sujeito com a sociedade.

MVC constrói seu discurso a partir das vulnerabilidades apresentadas pelo sistema capitalista e é nesses pontos vulneráveis que o trabalho esgarça o sistema e o penetra, o integra.

O professor espanhol, Josú Larrañaga propõe uma leitura destas relações entre a arte e a política a partir de uma visada econômica. Relaciona os diferentes estágios do capitalismo (o industrial, o financeiro e o cultural) com diferentes proposições artísticas, aproximando assim o universo econômico como uma espécie de deflagrador também desse pensamento artístico, ou ainda sob outra ótica, de uma condição propícia para o desenvolvimento de ambas situações e não como uma prerrogativa para o acontecimento do outro.

Assim, pensando nos pares propostos por Larrañaga, o capitalismo industrial aproxima-se da lógica de produção artística das vanguardas, especialmente porque se o capitalismo industrial é reconhecido pela “acumulação de capital físico aderido ao objeto, o que caracteriza a arte das vanguardas é sua condição gestáltica aderida ao objeto”. Deste modo, as semelhanças entre o padrão de atuação do sistema financeiro é aproximado do sistema de produção artístico, o autor mostra ser inevitável essa relação. Continuando, projeta a economia financeira como par da arte conceitual, nos anos 1960. A *imaterialidade* das trocas econômicas operadas a partir das bolsas de valores, com uma inegável abstração, geradores de um intercâmbio especulativo, relacionam-se à aplicação linguística e crítica da arte conceitual ao se relacionar com um contexto. O caminho traçado por Larrañaga chega por fim, na arte atual, na sociedade do conhecimento e num capitalismo cultural ou cognitivo.

Se o que caracteriza o capitalismo cultural ou cognitivo é a acumulação de informação veiculada pela produção de conhecimento e inovação, o que caracteriza a arte atual é sua virtualização e sua inclusão em um núcleo vertebrador do sistema cognitivo (LARRAÑAGA, 2007).

Tal pareamento é fundamental para compreendermos os mecanismos ficcionais do trabalho de Cuevas. Ao reconhecer esse sistema que opera a partir de redes e do acúmulo de informação (veja bem, informação, não conhecimento) Cuevas investe na informação privilegiada e em sua disseminação a partir da própria rede.

O projeto em si já articula com a lógica do mercado ao se propor como uma empresa que atua essencialmente via rede mundial de computadores. Ativa ainda um ponto de grande relevância, e abordado também por Larrañaga é a potencialização do setor de serviços. Larrañaga apresenta dados onde mostra que o setor de serviços, especialmente as atividades ligadas à cultura e tecnologia de

informação já empregavam no início do século XXI, no Brasil, 60% dos trabalhadores. Na China, no ano 2000 o PIB produzido pelos setores de agricultura e indústria representavam 67% e o de serviços 33%, em 2006 esse número já salta para 41%, reafirmando o acelerado crescimento do setor. Outro exemplo mostra na Europa o setor cultural empregava em 2003 seis milhões de trabalhadores e faturou 654.000 milhões de euros, em comparação a indústria de automóveis faturou 271.000 milhões no mesmo período.

Mas, o que estes dados nos querem dizer? A princípio, que o projeto de Cuevas se insere no processo de informação desse sistema, como vírus, como um bárbaro, abrindo pequenas frestas. Larrañaga define o artista com este modo de operar no sistema como *artista cultural*, que ocupa o lugar de estabelecer as conexões, ocupa um lugar de intercâmbio

Se trata de lugares sem uma localização definida, espaços apropriados para sua significativa realocação, que estão aqui e ali, na rua, nos coletivos sociais, o espaço informativo e informatizado, os âmbitos culturais, os meios, as estradas e suas ligações, os fluxos migratórios, as articulações, os tecidos. Suas propostas, suas interferências, suas ações, seus desafios se mostram em qualquer meio de interconexão (na via pública, nos suportes publicitários, na web). (LARRAÑAGA, 2007).

Não é possível, contudo, afirmar que esse novo estatuto, deste *artista cultural* conduza suas ações a efetivação do estabelecimento de uma relação com o político, aparentemente projetada pelo artista. As mudanças descortinam-se não só para a esfera artística, como também para as próprias noções de político e política. Que tipo de ações desferidas no cotidiano do sujeito por um artista pode representar pra ele uma modificação no seu modo de se relacionar com o outro, com o grupo, com a própria arte?

Apoiados na ideia de uma *partilha do sensível*, de Jacques Rancière e, anteriormente na ideia de que o político é “antes de tudo um conflito sobre a configuração do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2004 apud LARRAÑAGA, 2007), nos leva a considerar a agudeza política das propostas de Cuevas. Encarando ainda seu discurso de que suas proposições poderiam não estar no campo da arte. Mas estão. Trazendo consigo não só as problemáticas genuínas do campo da política e das relações, como as da própria arte e sua história (ou necessidade de historização).

Neste sentido, nos detemos novamente, impulsionados pela partilha do sensível, da condição do sujeito interlocutor com o trabalho.

Inserido o trabalho no campo de produção erudita (BOURDIEU, 2003) – ainda que o fluxo maior do trabalho se dê nas relações estabelecidas via rede, ele também aparece em um formato físico, como *workstation* em algumas situações, como no *Playing the City* na Kunsthalle de Frankfurt em 2011; mais ainda do que fisicamente, ele está projetado dentro de um complexo sistema de produção, que é o da Instituição da arte, aparecendo por exemplo nestas exposições ou mesmo neste texto – Cuevas projeta para estes sujeitos um status específico: o de espectadores, de colaboradores.



4Minerva Cuevas. *Mejor Vida Corporation*. Stand na Kunsthalle de Frankfurt, 2011.

Voltando à rede de informações da sociedade do conhecimento, utilizada por *MVC*, sua atuação margeando o sistema instituído e mesmo o friccionando com entradas e saídas, Cuevas nos coloca frente à observação feita por Canclini, trazida por Larrañaga, de que esta nova projeção econômica, pautada na sociedade da informação e na prestação de serviços, está longe de minimizar as desigualdades geradas pelo capitalismo. Principalmente, por conduzir a uma falsa impressão de homogeneidade, o que o sistema projeta é simplesmente uma ficção de acesso.

Assim, se pensarmos no projeto proposto por Cuevas, compreendemos que a parábola de grupos atendidos ainda é a mesma dos canais e veículos da arte, atingindo grupos muito semelhantes ao do *establishment*. Ainda nos perguntamos se as motivações dos usuários não-inseridos no sistema da arte integram a simples lógica de tirar algum proveito dos burladores oferecidos por Cuevas. Sim, acreditamos que ela intencione a vantagem para o usuário mas, em contrapartida, este não poderia refletir sobre as relações instituídas na sociedade de consumo? Viralmente, isso seria positivo? Seria assim uma maneira de friccionar, com ênfase, as bordas do sistema justamente onde ele é mais forte (ou seja, na massa)?

¹*Mejor Vida Corp.* é um projeto da artista mexicana Minerva Cuevas, que desde 1998 desenvolve e elabora um campo 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

²O 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. Acesso em 29 de agosto de 2010.

³Para 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.

Bibliografia

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° 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.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolíticas - Cartografias do Desejo*. São Paulo: Editora Vozes, 1996.

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

KWON, Miown. **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://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>. [trad. nossa].

LARRANAGA, Josú. *Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento*. : **Concinnitas** n.º 10, vol 01, ano 08, Julho 2007. Pg. 06-19

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.

RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum, 2005.

Ângela Maria Grando Bezerra

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Sorbonne. Historiadora e crítica de arte. Professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes– PPGA. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Melina Almada Sarnaglia

Mestre em Teoria e Crítica de Arte pelo PPGA |UFES, graduada em Artes Plásticas pela mesma Instituição. Trabalha com questões referentes ao espectador e aos processos de diluição e indeterminação do termo na arte contemporânea. Pesquisa tais estratégias em campos como da história e teoria da arte, assim como também na constituição de produção artístico-reflexiva.