


***In-between*: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra *vazadores* de Rubens Mano**

In-between: the imbrications between art, city and institution in the vazadores' work of Rubens Mano

Tatiana Sampaio Ferraz*

 [0000-0002-4444-2121](https://orcid.org/0000-0002-4444-2121)

Resumo

Estudo da obra *vazadores*, de Rubens Mano, em seus múltiplos aspectos – espaciais, artísticos, institucionais e políticos. A escolha do artista pressupõe uma perspectiva contextualista renovada da arte contemporânea sobre a cidade, que tensiona a obra na direção de um híbrido capaz de transitar entre os mundos artístico e extra-artístico, atenta estética e politicamente à problemática urbana.

Palavras-chave

Rubens Mano; *vazadores*; arte contemporânea; espaço público

Abstract

Rubens Mano study of the work, in its multiple aspects - spatial, artistic, institutional and political. The artist's choice presupposes a renewed contextualist perspective of contemporary art on the city, which stresses the work towards a hybrid capable of transiting between the artistic and extra-artistic worlds, aesthetically and politically attentive to the urban problematic

* Docente do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IA/UFU)



Rubens Mano. *vazadores*,
2002. Intervenção com
estrutura metálica e vidro.
Pavimento térreo do
Pavilhão Cicillo Matarazzo.
(Foto do artista)

De modo geral, a obra de Rubens Mano se insere numa nova perspectiva crítica e contextualista da arte contemporânea sobre a vida urbana, que tensiona o objeto de arte na direção de um híbrido capaz de transitar entre os mundos artístico e extra-artístico. Em Mano, o fazer artístico está cada vez mais imbricado à experiência do cotidiano, atento estética e politicamente à problemática urbana e suas contradições. Desde meados dos anos 1990, suas intervenções se defrontam com as circunstâncias espaciais, históricas e culturais de cada lugar em que se dão – sejam estas manifestas em escala metropolitana, local, ou “institucional” (do estatuto da própria arte).

Assim, à primeira vista, suas proposições espaciais filiam-se a um certo tipo de arte produzida a partir do *lugar* em que se instala, que leva em consideração as características do contexto, e que emergira com grande intensidade em meados dos anos 1960 (contrapondo-se ao enrijecimento da autonomia da arte moderna). É desse período o surgimento da poética do *site-specific work*, que repôs o problema do *lugar* e do contexto em que a obra se dá, e que tem se revelado uma das questões fundamentais da arte contemporânea. Elas também estão impregnadas por um valor fenomenológico impresso na ativação da obra pelo observador, que reporta igualmente à década de 1960, quando se verificou uma mudança estrutural do papel daquele na obra, enunciada por artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Uma dessas proposições exemplares de Mano é *vazadores*,¹ concebida para a 25ª Bienal de São Paulo, em 2002. Trata-se de um dispositivo conector que funcionava como uma passagem entre o dentro e o fora do pavilhão da bienal. O “corredor” incrustado em uma das fachadas do edifício ligava o espaço expositivo ao espaço aberto, e público, do Parque Ibirapuera. Como tal, *vazadores* se propunha a ser um trânsito mútuo entre os dois lugares, uma permeabilidade totalmente horizontal e não hierárquica, tomando-se a própria arquitetura do lugar. Tanto o visitante da mostra poderia se surpreender com uma saída fortuita ao espaço verde do parque, como o usuário deste poderia esbarrar com uma entrada clandestina para desfrutar de um dos maiores eventos de arte contemporânea do mundo.

¹ Todos os títulos das obras de Rubens Mano aqui citados, bem como títulos de artigos e citações do mesmo, são grafados em letras minúsculas, de acordo com a concepção do artista.

O estudo minucioso desta obra revelará que as prerrogativas dos anos 1960 são insuficientes para abarcar os múltiplos sentidos das intervenções elaboradas por Rubens – primeiramente porque o panorama encontrado é outro, mas também porque tais filiações limitam uma leitura que leva em conta a singularidade da concepção, do fazer e do contexto estruturado pela própria obra. Assim, este artigo optou por partir de uma perspectiva da arte contemporânea que reafirma a importância do contexto, enunciada pelos artistas Ricardo Basbaum e Eduardo Coimbra em 1995 nos termos de uma síntese plástica que se constitui como “uma singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto” (Basbaum e Coimbra, 1995, p. 348). Tal perspectiva pode ser traduzida igualmente nos termos de uma *prática contextualista*, identificada na produção das últimas décadas. Valorizou-se, portanto, o estudo aprofundado de uma única obra, considerando suas especificidades espaciais, históricas, culturais e institucionais.

O projeto para a Bienal

A obra *vazadores* foi parte da proposta de Rubens apresentada aos curadores da 25ª Bienal, Alfons Hug e Agnaldo Farias, em novembro de 2001, em resposta ao convite para integrar o Núcleo Cidades, cujo tema se voltava às “iconografias metropolitanas”. Dentre as 12 cidades tematizadas nesse núcleo, Mano foi designado pela curadoria para figurar no grupo de São Paulo. No projeto encaminhado à curadoria, Rubens expôs suas motivações gerais:

A intervenção preparada para a próxima Bienal de São Paulo incide sobre as relações que estabelecemos com o espaço construído, em um contexto absolutamente tomado por estímulos visuais e constantes alterações da paisagem (como é o caso de uma metrópole como São Paulo). [...] *vazadores* sugere a importância de um olhar crítico também voltado às estruturas e instituições que organizam a metrópole, enfatizando como este acaba por definir nossa ideia de “lugar”. Ou como proposições estéticas, aspectos políticos, ramificações socioeconômicas..., podem ser consideradas e alçadas à condição de “sites”, desdobrando ainda mais os significados de uma intervenção (MANO, 2001)².

² Trecho do projeto original enviado à Fundação Bienal, datado de novembro de 2001. O projeto consta da documentação sobre a 25ª Bienal do Arquivo Wanda Svevo.

A proposta para *vazadores* foi articulada em duas partes, previstas para acontecer simultaneamente nos dois pisos reservados ao Núcleo Cidades. Apesar de complementares, Rubens só pôde realizar uma delas.



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Projeto de intervenção com corte na laje, grade alveolar de aço carbono e cinta de ferro, 2,5 x 5 m. Segundo pavimento do Pavilhão Cicillo Matarazzo. (Foto do artista)

A primeira parte da ação pressupunha um corte retangular de aproximadamente 2,5 x 5 metros na laje do segundo andar do prédio; no lugar da abertura no piso, seria instalada uma grade alveolar de aço carbono galvanizado, semelhante aos respiradouros colocados em calçadas para arejar ambientes subterrâneos, como metrô e estacionamentos. Abrir um corte na laje no meio do segundo andar do pavilhão conectaria visualmente o pavimento com o térreo;

o vetor vertical relacional se posicionaria como contraponto à ordem horizontal da arquitetura do pavilhão, derivada da planta livre *corbusiana* e do uso primordial do edifício, dedicado aos aparatos industriais nos anos 1950.³ O corte, porém, não foi autorizado.⁴



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Detalhe da intervenção com estrutura metálica e vidro no pavimento térreo do Pavilhão Cicillo Matarazzo. (Foto do artista)

³ Nomeado originalmente como Pavilhão das Indústrias, o edifício foi concebido para abrigar as “maravilhas tecnológicas” produzidas pela indústria paulista à época.

⁴ “A primeira proposta de Rubens Mano para a 25ª Bienal esbarrou no órgão de controle do patrimônio do Estado, o Condephaat. Contraditoriamente, o Estado tenta barrar um fluxo avassalador que ele mesmo estimula.” (Farias, 2002, p. 250).

A segunda parte da ação se endereçava a uma das elevações do edifício, na qual o artista propôs uma outra abertura, por meio da retirada de uma parte da caixilharia original do pavilhão e de sua substituição por um “corredor” que atravessaria os limites do prédio. O novo elemento arquitetônico da fachada deveria ser composto por uma estrutura de metal e vidro, idêntica ao vedamento original. A volumetria do corredor de passagem avançaria para fora e para dentro; em ambas as extremidades haveria uma porta de vidro sem qualquer fechadura, cadeado ou catraca que pudesse interceptar o fluxo contínuo entre os espaços. Além disso, não haveria nenhum tipo de sinalização que marcasse o dispositivo como uma entrada ou saída da bienal, mas quem o descobrisse poderia acessá-lo “extraoficialmente”.



Rubens Mano. *casa verde*,
1997. Fotografia impressa
em papel RC brilhante
montada em moldura de
madeira, 135 x 135 x 4,5 cm.
(Foto do artista)

O novo elemento construtivo, em *vazadores*, traz um tipo de procedimento recorrente na prática de Mano: a subtração.⁵ Na proposição para a bienal, ambos os atravessamentos, mesmo que em projeto, partiram da subtração de uma parcela da arquitetura – piso ou parede, para construir “negativamente” um segundo elemento no edifício, quer estranho quer idêntico às qualidades materiais e estruturais destes.

Se na fotografia *casa verde*, uma de suas primeiras operações de subtração, a construção negativa proporcionava uma espécie de mirante – isto é, uma conexão visualmente construída, como se o atravessamento daquele lugar privado devolvesse a fluidez do espaço da cidade entre suas instâncias local (da rua) e metropolitana –, no vazador executado para a 25ª Bienal o artista promove um atravessamento físico e simbólico entre o mundo da arte especializado e a vida prosaica de quem frequenta o parque.

Quatro anos após a bienal, Mano analisa retrospectivamente suas proposições:

o projeto considerou a presença de dois “atravessamentos” nas estruturas do edifício projetado por Oscar Niemeyer (Parque Ibirapuera). um físico, construído no andar térreo diretamente sobre uma das fachadas de vidro, e outro simbólico, projetado para o segundo andar do espaço expositivo – materializado somente através de uma maquete eletrônica. [...] enquanto o primeiro “atravessamento” (no térreo) oferecia-lhes uma experiência ligada ao movimento do próprio corpo, questionadora da condição de agentes de uma determinada situação, o segundo trazia como horizonte uma reflexão quanto aos condicionados processos de ocupação e construção espacial. (MANO, 2006b, p. 109)

Em termos conceituais de projeto, curiosamente, a proposta para o espaço expositivo do segundo andar envolvia uma alteração concreta na arquitetura do edifício, ou seja, apesar do atravessamento ser apenas visual haveria uma intervenção física com elementos estranhos. Enquanto que, no andar térreo, o atravessamento físico foi projetado como mimese do edifício, anulando-se na aparência vitrificada do pavilhão, por meio do qual “simbolizava” a dissolução entre o mundo da arte e o da vida.

⁵ Podemos citar algumas obras, tais como: *casa verde*, com o vazio central da demolição; *disponha*, com a retirada de parte da carroceria do veículo; e *bueiro*, anulando o vazio com luz branca.

vazadores anuncia, assim, operações cruciais desenvolvidas na prática de Rubens Mano, que implicam simultaneamente: a arquitetura, neste caso, seus códigos construtivos; o observador, e o corpo deste; e a instituição, como delimitação do lugar oficial da arte. Na primeira instância, o elemento construído transversalmente à fronteira entre a bienal e o parque criava um espaço *entre*, de livre trânsito, franqueando a passagem entre espaço privado e espaço público. Na segunda, notar-se-á que, para esse fluxo se efetivar, seria preciso que o corpo do observador ativasse o dispositivo ao percorrê-lo de um lado para o outro, ou vice-versa. E no terceiro, transitar livremente entre um lugar e outro implicava subverter as regras institucionais da Fundação Bienal numa espécie de visibilidade paralela.

A arquitetura (e a obra-arquitetura)

A escolha de Rubens para o local de sua intervenção no térreo, em si, implicava uma leitura do artista sobre aquele lugar e sobre os significados daquela edificação modernista. A opção pela fachada que se coloca diante do espaço público do parque – contrapondo-se diametralmente à entrada oficial da mostra, voltada para a Av. 23 de Maio – resgata as premissas de integração do projeto original de Oscar Niemeyer, de 1953, pelo qual o arquiteto determinara o acesso principal do edifício na face voltada para o espaço verde do parque, próximo à marquise central, que, por sua vez, conectaria todos os volumes do complexo arquitetônico. Portanto, originalmente, a conexão desejada do pavilhão não era com a via expressa, mas com o espaço público de cultura, lazer e recreação do Ibirapuera.

Tanto o parque quanto o pavilhão simbolizam os vestígios da celebração da cidade nos anos 1950, durante os quais São Paulo selava sua modernidade, metropolização e desenvolvimento. Inaugurado em 1954 como parte das comemorações do 4º Centenário de São Paulo, o parque representa o momento de efervescência cultural e econômica da capital, que queria se mostrar moderna e industrial para o mundo. Tal ambição internacional se confunde com a história da Bienal de São Paulo, criada em 1951. Ao implementar uma bienal aos moldes da de Veneza, Francisco Matarazzo Sobrinho (o mesmo Ciccillo Matarazzo, que presidiu a comissão das comemorações dos 400 anos), vislumbrou um passo

estratégico para a internacionalização tanto da arte brasileira como da capital paulista. O início dos festejos em dezembro de 1953 coincidiu com a inauguração da 2ª Bienal, que já ocorreria no pavilhão.

Tudo isso só reforça o quão pertinente e significativo seria uma bienal dedicada a pensar a cidade, e a própria mostra, a partir de sua herança modernista e à luz das transformações urbanas do final do séc. 20. Nem São Paulo se fez tão moderna assim, nem a Bienal se identifica a priori como uma entidade local. Desde pelo menos a década de 1970, e mais intensamente a partir dos anos 1990, a capital paulista deixou para trás sua vocação industrial e passou a se reconfigurar como um híbrido, sobrepondo uma cidade de serviços à sua herança burguesa. Soma-se a esse processo o impacto do capitalismo transnacional e das novas tecnologias informacionais, que fragmentou ainda mais o território urbano.

De modo análogo, a Fundação Bienal – e o projeto modernista do Parque Ibirapuera e do Pavilhão das Indústrias –, que já nascera como plataforma internacional, parecia perder progressivamente seus vínculos com a cidade e o território, buscando se alinhar cada vez mais a uma rede transnacional virtual, no movimento da internacionalização da arte guiado pela economia global. Findada a década de 1990, aquela que consolidou a globalização da arte e da cidade, era preciso pensar suas consequências, incluindo aí as contradições do projeto modernista no país.

Ao recuperar a memória do projeto arquitetônico do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Mano desvia o olhar sobre a arte – comumente praticado dentro do espaço expositivo legitimado – para um olhar sobre as questões arquiteturais impressas no projeto modernista e esquecidas pela instituição e pela curadoria daquela edição da bienal. *vazadores* representou, assim, uma desconstrução de códigos espaciais, reagindo aos conteúdos simbólicos presentes naquele exemplar da arquitetura moderna.

No artigo publicado na revista *Urbania*, em 2006, Rubens coloca os termos da relação da sua obra com a arquitetura local:

A dimensão da arquitetura foi referência importante para o trabalho, uma vez que o edifício reitera a utopia modernista de sugerir uma integração com seu entorno – visível na forma como está suspenso (sobre pilotis) e no uso da fachada de vidro, intensificando a relação interior/exterior (MANO, 2006b, p. 109).

Mano parecia indicar que, mesmo apesar das intenções modernistas de Niemeyer, o uso que se fazia do espaço negaria a sua própria vocação integradora moderna (contrariada, inclusive, pela cobrança de ingresso).⁶ Sabemos que de fato a utopia desejada pela arquitetura moderna não se realizou, não só no complexo edificado do Ibirapuera, mas em muitos outros projetos, culminando com Brasília em 1960. A intervenção arquitetônica promovida com *vazadores* escancara a contradição entre o edifício e seus usos, a distância entre o *lugar* e o *lugar praticado*, entre o programa arquitetônico moderno e o tipo de vida urbana que isso produziu na cidade.

De acordo com os pressupostos projetuais modernos, a modulação dos pilotis e a planta livre possibilitam uma liberdade para posicionar as aberturas de um edifício; daí os desdobramentos da ampla utilização do pano de vidro, conhecido como um dos cinco pontos da arquitetura *corbusiana*. Num ideal de integração com a natureza e de permeabilidade entre os espaços abertos e fechados, Niemeyer também empregou os fechamentos em vidro no Pavilhão das Indústrias. Rubens soube se apropriar desses elementos construtivos para propor silenciosamente no lugar um atravessamento físico e simbólico daquele edifício. Utilizando-se de vidro e ferro para armar a estrutura do atravessamento do térreo – materiais idênticos aos da fachada original do prédio –, o artista mimetizou a arquitetura (fundindo *obra-arquitetura*) e anulou a fronteira que ela estabelecia entre a arte e a cidade.

Na mimese com a arquitetura, o novo elemento construtivo proposto na fachada do pavilhão levanta uma reflexão sobre as possibilidades e os limites da ação artística na cidade: de um lado, o próprio trabalho se colocava no limite entre arte e “não-arte”; de outro, a experiência do atravessamento no térreo pressupunha que o público já tivesse vivenciado a experiência urbana dos fluxos. Trazer esse repertório significativo do viver urbano era parte das intenções do artista.

A passagem de Mano apontava, assim, para o alargamento das reflexões propostas pela curadoria da 25ª Bienal, ao criar uma situação de enfrentamento real entre a cidade e suas representações. A ação foi minuciosamente pensada para se apropriar do local da mostra e pôr à prova a opção curatorial pelo tema da

⁶ O fim da cobrança de ingresso para as bienais de arte veio somente na edição seguinte, em 2004.

metrópole. E é sob esse aspecto que residiria uma dimensão política no trabalho do artista: a produção do espaço, neste caso, decorrente dos atos de espacialização que trazem à tona a dimensão de um espaço culturalmente construído.

A proposição do corredor “disfarçado” em arquitetura trazia em seu bojo, portanto, duas dimensões: a desconstrução e a desarticulação dos códigos espaciais que organizavam aquele lugar e, ao mesmo tempo, a desmaterialização da ideia de obra, ao concebê-la como simulacro do próprio pavilhão. A dissolução da obra em arquitetura tensionava uma visualidade repertoriada pela arte contemporânea, que incluía seus pressupostos de apreensão e fruição da obra.

O público

Em decorrência do procedimento mimético e de uma deshierarquização entre as noções de obra e *site*, a segunda ação de *vazadores* exigiria uma atenção redobrada por parte de quem a observa. Para vivenciá-la, o espectador deveria embarcar num espaço-fluxo, a partir da qual reformularia a sua própria percepção do lugar. A segunda ação de *vazadores* pressupunha uma ação na *duração*, pela qual o sujeito se deslocaria ao longo da obra-corredor – seja ele visitante da exposição ou usuário (desavisado) do parque. A concretização de tal experiência exigiria a projeção do corpo do sujeito em deslocamento no “espaço-obra” da passagem.

O ato de atravessar a fronteira pode ser entendido como um ato de performance; porém, nesse caso, não era nem o artista nem o performer o seu protagonista, mas o público, que teria de se reposicionar diante da obra. No entanto, Rubens sabia do risco de a obra passar despercebida pelo público, pois sua oferta não era tão explícita assim...

somente com uma aproximação curiosa – mesmo sem ter a menor ideia do significado dessa estrutura, as pessoas poderiam acionar uma das portas de vidro, ter acesso ao “corredor” e, num segundo movimento (ao cruzar a outra porta), alcançar o lado de dentro ou de fora do edifício (MANO, 2006b,, p. 111)

A disponibilidade do sujeito, que o levaria a um “despertar para a obra” de Rubens, foi apontada pela crítica Thais Rivitti como questão crucial para

a efetividade de sua ação artística, pressuposta em diversas proposições no conjunto da obra de Mano. Ao depender de uma “disponibilidade imprevisível do público para ocorrer” (Rivitti, 2003, p.11), a obra se coloca neste terreno obscuro entre o artístico e o “não-artístico”. O “espaço em ato”, assim, desencadeia um tensionamento inclusive do estatuto da arte enquanto obra, acabada e franqueada ao público.

A instituição..., a curadoria e as negociações

O contexto institucional em que *vazadores* foi elaborado possui vários aspectos, e envolve desde os precedentes da bienal de 2002, notadamente os percalços que a gestão de Carlos Bratke atravessou em relação às conduções políticas e missões culturais da fundação; passando pela escolha curatorial da 25ª edição; pelas relações estabelecidas entre curadoria e artista ao longo do processo de elaboração das obras; até o rompimento dessas relações no momento em que Rubens Mano decide se retirar da exposição.

Para a realização da 25ª Bienal foram necessários quatro longos anos de espera entremeados por uma crise institucional e curatorial. À gravidade da situação financeira somavam-se as renúncias do presidente do conselho e de cinco de seus membros. A instabilidade também acometeu a condução artística da gestão Carlos Bratke, que se desentendeu com o então curador Ivo Mesquita no que diz respeito ao adiamento da 25ª edição em 1 ano (que coincidiria com as comemorações de seu cinquentenário, em 2001), alegando escassez de verba e problemas de infraestrutura. Os meses de instabilidade institucional culminaram com a renúncia de Mesquita em meados de 2001, substituído oficialmente pelo alemão Alfons Hug, em janeiro de 2002. Este, por sua vez, soube aproveitar a vocação da instituição e daquela gestão em específico (cuja equipe era composta majoritariamente por arquitetos e profissionais afins), ao propor o mote “iconografias metropolitanas” para a próxima edição.

No texto *Iconografias metropolitanas*, publicado no catálogo do evento, Alfons Hug abre o tema geral da mostra com a premissa de que:

[...] as metrópoles definem substancialmente o perfil da criação artística. E agora as novas megalópoles [...] Nelas transcorrem os grandes dramas urbanos, são testadas novas formas de convívio humano e desenvolvidas

novas estratégias de sobrevivência. No laboratório das metrópoles surge, por fim, também a massa crítica que transforma o *Zeitgeist* (espírito da época) em arte. (HUG, 2002, p. 16)

O texto, então, segue com os impasses que acometeriam os artistas no enfrentamento da cidade...

[...] diante do simples tamanho de muitas megacidades, dentre elas a própria São Paulo, coloca-se também a pergunta de como os artistas lidam com o problema da escala. Como a obra de arte concorre com as dimensões metropolitanas? Diante da velocidade e complexidade dos processos urbanos existe o risco de a arte ficar “a reboque” da cidade, ao invés de correr à sua frente e indicar-lhe a direção. Será que a arte é domesticada pela cidade?(HUG, 2002, p. 16)

As indagações de Hug soam apaziguadas no momento seguinte, onde o curador muda o tom e de certa forma “desiste” desse embate...

Um número considerável de artistas da presente edição da Bienal ocupou-se intensamente com o tema da cidade e criou obras que se referem diretamente a São Paulo. Mas não se trata, aqui, de arte no espaço público, que, no caso de São Paulo, sempre corre o risco de desaparecer no vórtice dourban sprawl sem chamar a atenção. Faz mais sentido recuar para o espaço protegido do pavilhão da Bienal, que permite uma contemplação das obras, concentrada e sem perturbações (HUG, 2002, p. 18).

O recuo da opção curatorial foi criticado no artigo de Rodrigo Moura e Carla Zaccagnini sobre a mostra, publicado na ocasião:

Para ser uma exposição dedicada à (metro)polis, lhe falta consciência política, e consciência de seu próprio papel político nesta cidade. A autorreferência que este edifício apresenta, sendo o único e onipresente espaço expositivo para todos os projetos, já é exemplo disso (MOURA; ZACCAGNINI, 2002, p. 33)

As justificativas do curador para restringir a atuação dos artistas ao interior do pavilhão parecia esbarrar igualmente nas intenções de Mano para a sua

participação naquela edição, tal como vimos na problematização sobre os usos de que se fez daquele edifício modernista.

A princípio, o tema da metrópole era assertivo, não só por conveniência – na convergência com a gestão Bratke e com a memória institucional da bienal em relação à sua vocação para a cidade –, mas também pelas próprias mudanças deflagradas nas grandes capitais ao longo dos anos 1990, que culminaram no crescimento extensivo e desordenado das cidades e mudaram significativamente o modo de vida urbano nelas ensejado. Não à toa, o tema da cidade aparecera com frequência no mundo da arte entre os anos 1990 e 2000, a exemplo da própria mostra comemorativa *Bienal 50 Anos* e do projeto *Arte/Cidade*, para ficar apenas em exemplos locais.

Assim, apesar de não ser um tema original, a aposta curatorial de Hug era sem dúvida relevante para a cidade de São Paulo, que se mostrava carente de reflexões sobre si mesma. Afinal, além da pauliceia ter despontado como uma das primeiras megalópoles do mundo, ela tinha conquistado recentemente o pódio das 30 cidades globais (Sousa, 2008), influentes no jogo global das trocas financeiras, informacionais e simbólicas.

Entretanto, a escolha temática acabou se limitando a uma relação distanciada da cidade. Tanto a opção curatorial em restringir a ocupação das obras ao pavilhão, como a abordagem iconográfica acerca da questão metropolitana circunscreviam a experiência da cidade à uma visada “descolada”, por vezes ilustrativa, distante das dinâmicas reais da vida urbana. O interesse curatorial acabou reduzido à uma iconografia da cidade, à sua aparência e superfície, em contraposição ao que seria estrutural, desperdiçando a oportunidade de pensar a cidade na prática.

As negociações

Do ponto de vista do artista, *vazadores* pretendeu estabelecer uma posição crítica diante de vários papéis desenhados dentro do circuito da arte contemporânea:

[a proposta] procurou abordar implicações econômicas e sociopolíticas que permeiam as grandes mostras (incidindo sobre as expectativas e responsabilidades normalmente lançadas por uma instituição cultural)

e questionar nosso papel de agentes no interior do corpo social. [...] se o espaço controlado do museu, ou da instituição, costumeiramente representa um espaço de certezas, *vazadores* procurou sinalizar uma pequena dose de instabilidade. (MANO, 2006b, p. 111)

Seria preciso, então, atravessar as negociações entre o artista e a instituição ao longo do processo para entender mais precisamente em que medida a obra fazia a crítica àquela e, por extensão, às regras do jogo artístico contemporâneo.

A operação de *vazadores* só teria êxito mediante uma negociação precisa entre artista e instituição, na medida em que o trabalho dependia de uma descrição absoluta de todas as partes envolvidas para sua plena efetividade. Segundo Mano, era condição *sine qua non* manter a obra em sigilo afim de não causar alardes nem na imprensa nem no público visitante. Só assim a passagem se apresentaria de fato como uma alternativa extraoficial de livre trânsito entre bienal e parque, diluindo-se as fronteiras. Contudo, sua execução envolveu um longo processo que se iniciou em novembro de 2001 e terminou em 17 de maio de 2002, quando Rubens se desliga da mostra, quinze dias antes dela acabar.

Do ponto de vista da Fundação Bienal, mais do que a preocupação patrimonial sobre a intervenção na arquitetura do pavilhão, a segunda ação de *vazadores* expunha a instituição a uma situação de vulnerabilidade, ao franquear o acesso para o interior do edifício, sem qualquer intermediação – seja ela a compra de um ingresso, uma catraca ou qualquer outro filtro de segurança na entrada. A vulnerabilidade alegada por parte da fundação foi interpretada por muitos como uma preocupação de ordem financeira, em que o dinheiro era pré-requisito para o acesso à arte.

Do ponto de vista do artista, a ação cogitava

uma espécie de desorientação para os usuários do Parque Ibirapuera e da Bienal, propondo-lhes uma relação direta com um espaço-simulacro – através da violação de suas próprias condições espaciais. (MANO, 2006b, p. 103)

E, como consequência, implicava o enfrentamento real da cidade por parte da mostra, indo de encontro justamente ao tema proposto pela curadoria. Além disso, na medida em que a passagem era transparente e não sinalizada,

a obra apontava para uma correspondência possível entre o dentro e o fora do pavilhão modernista, fazendo-se materializar as intenções presentes no partido arquitetônico de Niemeyer e convocando a Fundação Bienal a se pensar enquanto instituição cultural na cidade e da cidade.

A realização da obra foi condicionada à aprovação final pela diretoria da fundação, que determinou a contratação de um segurança alocado ao lado da obra para monitorar a circulação de pessoas no corredor. Entretanto, conforme relato do artista publicado no dossiê organizado por Fernando Olivia sobre *vazadores*, “em hipótese alguma a atuação desse funcionário da fundação poderia inibir o livre deslocamento do público” (Ibidem, p. 111), a não ser em casos extremos de tumulto.

Diante dessa situação, Rubens passou a considerar a importância de monitorar o controle institucional, uma espécie de vigília sobre a vigília. Para tanto, contratou uma pessoa para acompanhar as imagens transmitidas por uma câmera de segurança instalada pelo artista sobre a passagem. O contratado trabalharia a partir de um “posto” instalado no próprio espaço expositivo do segundo andar do pavilhão, no qual o artista dispôs uma mesa, duas cadeiras, um monitor de vídeo e um gravador de VHS.



Rubens Mano. *vazadores*, 2002. Detalhe da intervenção com vigilante, câmera de segurança e gravador de vídeo, no segundo pavimento do pavilhão. (Foto do artista)

A passagem que permitia o acesso gratuito e “clandestino” à exposição em poucos dias atraiu a atenção dos meios de comunicação e levou a direção da Fundação Bienal a regular o fluxo de visitantes a um número determinado por hora. Segundo consta nos relatórios de ocorrências da equipe de segurança da fundação, a partir do dia 2 de abril (ou seja, 10 dias após a abertura oficial) teve início um controle diário no fluxo de pessoas que passavam pela obra. No geral, uma média de 30 pessoas passaram pelo vazador por dia durante a primeira semana.

Apesar das negociações iniciais estabelecidas, as tensões entre instituição e artista seguiam. Para a fundação, à medida que a obra começava a ser descoberta, aumentava a possibilidade de se tornar um ponto de perda econômica. Porém, nos relatórios da segurança, o número de pessoas que vinham utilizando o trabalho como entrada para a mostra era inexpressivo (50 por dia).

A saída de Rubens da exposição foi precipitada por uma série de ocorrências no final do mês de abril. Por mais de uma tarde o artista permaneceu no espaço e retirou o pino da porta que a travava, questionando as orientações institucionais de conduta da obra. Entre os dias 3 e 16 de maio a intervenção foi mantida fechada por motivos técnicos, tornando-se a gota d’água para a saída de Mano da exposição. No dia 17 de maio, o artista comunicou oficialmente o rompimento com a fundação e formalizou a retirada da obra por meio de uma carta endereçada aos curadores e à gerência de eventos.

Do ponto de vista das negociações, o que se evidenciou foi uma conduta da direção da Bienal sobreposta às atribuições da curadoria, esta ofuscada desde o início pelas preocupações do setor da engenharia quanto ao resguardo patrimonial do edifício (da primeira parte de *vazadores*, não realizada) e do setor financeiro quanto às perdas econômicas da bilheteria do evento (na segunda parte de *vazadores*, no térreo).

Os desdobramentos apontados pela crítica após a interrupção precoce da obra compõem ainda um outro capítulo da história de *vazadores*. Teria a obra fracassado? Ou seu incômodo por parte da instituição já era um sinal de que teria alcançado seus objetivos? Ela foi “destruída” pela fundação ou tinha um prazo para se dissolver?

Na opinião de Lisette Lagnado,

o trabalho já funcionou, mesmo que interdito. Acredito que o boca a boca fez a sua parte. Eu diria que este rumor que causou foi extremamente interessante. Não vimos filas enormes para entrar por aquela passagem, não houve tumulto. O trabalho foi abortado antes mesmo de acontecer qualquer “tumulto” esperado (LAGNADO, apud OLIVA, 2002).

Celso Favaretto considera que o trabalho não foi abortado, pois

teria que terminar, se completar, no momento em que fosse descoberto. Se o artista propôs aquilo anonimamente, aquela entrada teria de conter algo de uma descoberta. À medida que a “descoberta” se tornou uma coisa propalada, boca a boca ou por qualquer outra maneira, portanto se tornando um lugar de penetração de “outsiders” na Bienal, o trabalho se completou. O efeito foi obtido, e ele teria que terminar (FAVARETTO apud OLIVA, 2002).

A problemática instaurada em *vazadores* pode ser posta em analogia a um outro fato ocorrido na história da arte contemporânea, em meados dos anos 1980, que envolveu a obra de Richard Serra, *Tilted Arc*. No artigo de Douglas Crimp, *A redefinição da especificidade espacial*, em torno da polêmica sobre a obra de Serra, o crítico de arte apontou um aspecto importante daquele tipo de prática artística que produzia uma crítica materialista sobre os fundamentos institucionais da arte:

[...] tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones: en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional (CRIMP, 2001, p. 147).

Na perspectiva crítica apontada por Crimp, a ideia de “fracasso” não se aplicaria nem em Mano nem em Serra, uma vez que a obra, por menos tempo que tenha durado, já provocou um pensamento e uma reflexão sobre aquele espaço em que se instalou, seja este eminentemente público ou localizado na fronteira entre o público e o privado. Em *vazadores*, especificamente, os limites

institucionais do que representa a Fundação Bienal para as artes visuais foram colocados em questão, e incluíram desde sua realidade física, arquitetônica e patrimonial, passando pelos seus modos de exposição e fruição das obras, até suas relações de poder implicadas tanto no que representa para a cidade como no jogo global da mundialização da arte.

O paradigma da crítica institucional

Num exaustivo levantamento bibliográfico de tudo o que já foi escrito a respeito de *vazadores*, boa parte dos textos posicionam a crítica institucional como discussão central da obra. Contudo, é preciso elucidar que o que se denominou como práticas artísticas que endereçavam uma crítica à instituição não se resume a um ataque direcionado exclusivamente ao objeto “instituição”. Segundo a artista Andrea Fraser:

[...] a Crítica Institucional só pode ser definida por sua metodologia de especificidade do site criticamente reflexiva [critically reflexive site-specificity]. Enquanto tal, ela pode distinguir-se em primeiro lugar de práticas site-specific que lidam basicamente com o aspecto físico, formal ou arquitetônico de lugares e espaços. A Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como sites sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. [...] um site é um campo social dessas relações. Dizer que a Crítica Institucional ocupa-se de tais sites de forma reflexiva é especificar que, entre as relações que definem qualquer site estão tanto nossas relações ao site quanto as condições sociais dessas relações. Dizer que esse engajamento reflexivo é crítico é dizer que ele não visa afirmar, expandir ou reforçar o site ou nossa relação com este, mas problematizá-lo e mudá-lo (FRASER, 2014).

Fraser assume que a crítica institucional, tal como as práticas contra-hegemônicas e aquelas *site-oriented*, têm uma raiz semelhante, qual seja a de sua natureza contextual. Porém, a autora faz questão de distinguir essas práticas contextuais surgidas entre os anos 1960 e 1970 entre si, uma vez que cada uma delas teria como estratégia um tipo de abordagem, seja em defesa das minorias, no primeiro caso, seja como tensionamento físico e arquitetônico, no segundo.

Do ponto de vista de Fraser, a crítica institucional entende o *site* como um sistema complexo estruturado a partir de aspectos físicos, políticos e sobretudo sociais, ao qual nos relacionamos criticamente. Como prática política, ela é reflexiva no sentido de suas “intenções transformadoras [...] visam, sobretudo, formas de dominação operando em seu campo de trabalho imediato” (FRASER, 2014). Ou seja, o problema não é a instituição como objeto, mas o que ela representa como relações sociais e de poder, como códigos de usos e hierarquias entre o lugar da arte e seus públicos, que em última instância são percebidos como “homologias” estruturais da sociedade contemporânea.

Ao resgatar o histórico do projeto para *vazadores* e seus desdobramentos na execução da intervenção no pavilhão, busca-se identificar as diferentes camadas que orbitam a concepção da obra – desde a arquitetura e seus constructos modernos, a memória do lugar, passando pelo sujeito enquanto protagonista do atravessamento, até os usos e códigos espaciais institucionais postos em questão. A partir disso, percebeu-se que a ação endereçada ao edifício da bienal não se restringe à generalização que se fez da *crítica institucional*; suas potencialidades se estruturam na percepção de um contexto que sobrepõe vários extratos, arquitetônico e patrimonial, espacial e temporal, artístico e institucional, sobre os quais o artista elabora suas ações.

Não à toa, para pensar a sua prática artística, Rubens se reporta à série *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. Iniciada em 1970 com “Projeto Coca-Cola”, durante a ditadura militar, a série consistiu em inscrever nas garrafas de vidro, utilizadas à época, frases com opiniões críticas e devolvê-las à circulação. Na ausência de liberdade de imprensa e de opinião pública, Cildo percebeu argutamente que o único espaço aberto de livre circulação era o espaço das mercadorias (Cymbalista, 2016, p. 66). Para tanto, Cildo empregou uma estratégia silenciosa (analogamente às ações de Rubens, décadas mais tarde) ao utilizar o mesmo material que imprimia as marcas do refrigerante sobre os vasilhames – uma tinta branca industrial vitrificada, pela qual as garrafas alteradas se diluíam entre as produzidas oficialmente pelo fabricante.

Aos olhos de Thais Rivitti, o projeto de Cildo sugere um extravasamento do circuito de arte, ao mesmo tempo em que aponta para um desejo (ou necessidade) de se misturar no caótico fluxo urbano (Rivitti, 2010, p. 152-153). Para a crítica, a obra de Cildo trazia uma posição implícita de que o espaço institucional

é insuficiente para a ação ou a operação pretendida pela obra de arte. Ao sugerir a possibilidade de introduzir a obra no circuito das mercadorias comuns, sem rejeitar sua aparição dentro do museu, a obra reivindica uma outra existência, a do lado de fora da instituição. Tanto a problematização do circuito, apontada por Rivitti nas instâncias do público, da instituição e do artista, quanto a vontade da obra existir simultaneamente nos dois mundos reaparecem em Mano, materializadas no atravessamento de *vazadores*, à medida que este instaura um espaço “entre” (“*in-between*”), dissolvido pela fluidez do corredor.

É a partir da instituição, de dentro dela, que ambos os artistas Cildo e Rubens buscaram instaurar o trabalho. Nenhuma das proposições se coloca negativamente em relação à instituição; pelo contrário, buscam amplificar seus alcances e seu diálogos com o público na expansão do circuito, seja no fluxo das mercadorias propriamente ditas, em Cildo, seja no fluxo de pessoas e da arte na cidade, no caso de Mano.

Sob o ponto de vista da crítica institucional, Lisette Lagnado adiciona um novo aspecto ao trabalho de Rubens, que o singularizaria:

O que me parece historicamente novo [...] é que há uma apropriação do lugar da instituição como local potencial para a crítica. Não necessariamente com a convivência da instituição, mas de dentro dela. À maneira das listras de Daniel Buren: este usa questões formais da história da arte, como a repetição, a cor e a linha. O que é interessante na obra de Rubens Mano é que ela comenta o “dentro” do espaço da arte, com seus elementos constitutivos (LAGNADO, apud OLIVA, 2002).

Mano, portanto, estaria muito mais próximo de Cildo do que de Buren, uma vez que comenta o dentro da instituição de arte com os seus próprios elementos constitutivos. Ao eleger listras e cores como elementos básicos para suas intervenções entre o espaço do museu e o da rua, Buren recorre a aspectos formais próprios à linguagem da arte. Nos exemplos de Cildo e Mano, ambos trabalham a partir da natureza do lugar mesmo onde atuam ao imitar seus elementos constitutivos extra-artísticos: no primeiro caso, a tinta vitrificada da garrafa utilizada pela indústria de refrigerante, e, no segundo, a estrutura vítrea de vedamento da fachada do pavilhão.

De volta ao texto de Fraser, o objeto ao qual a crítica de *vazadores* se direciona não é a instituição em si, mas as estruturas e códigos de uso contidas no seu *modus operandi*, que implicam relações de poder entre a bienal e seus públicos, e entre a arquitetura e a cidade (semelhante ao que Crimp apontou na crítica materialista de *Tilted Arc*).

O debate sobre a crítica institucional, por fim, nos ajuda a entender o alcance de *vazadores*: a obra não apenas constrói uma perspectiva crítica em relação ao papel da Bienal para a arte e para a cidade, no momento em que a instituição completava 50 anos, como também põe em evidência as relações intrínsecas entre o artista, a instituição e seus públicos, em suas dimensões estéticas, sociais e políticas.

Considerações finais

Fica claro, enfim, que *vazadores* é proposto pelo artista como uma expressão de autoconsciência com relação à instituição. Ao mesmo tempo que a intervenção no pavilhão tensiona o acesso oficial à exposição, ela traz à tona a historicidade daquele edifício relativa à utopia integradora da arquitetura moderna no contexto do parque. Ao mesmo tempo que o atravessamento é uma saída de emergência para a cidade, ele reconecta o pavilhão (e a instituição que está por trás dele) à sua vocação primordial na e para a capital paulista. Essa autoconsciência em relação à instituição se reafirma na declaração de Mano durante o debate da revista *Tropico* na Pinacoteca:

O artista não é um criador de sociedades, tampouco deve se tornar um espelho passivo da realidade. Ele é apenas um membro da comunidade que não pode se afastar das condições do ambiente em que vive (MANO, apud OLIVA, 2002).

Há um desejo implícito de se experimentar a transformação da percepção por meio de um deslocamento no espaço (protagonizado pelo observador) e do espaço (realizado pelo artista). A ambição de transformar essa percepção, isto é, de instaurar o *espaço em ato*, se mostra como um dos aspectos estruturantes da obra, onde reside sua expressividade, sua força política e seu sentido público.

Em *vazadores*, a construção de “um lugar dentro do outro” é agenciada como um movimento de atravessamento, um desejo de intensificação do fluxo entre as esferas pública e privada. Marcada por um ato de *espacialização*, a obra *vazadores* convoca o público a perceber o contexto do lugar e fazer conviver simultaneamente os dois espaços, não como opostos, mas como experiência dialética do viver urbano.

Referências

- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional**. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BASBAUM, Ricardo e COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea [1995]. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 345-349.
- BARONE, Ana Claudia Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. 2000. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da História da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2000.
- CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. *In*: BLANCO et. al. (org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública e acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 143-172.
- CURI, Fernanda. 60 anos do Parque Ibirapuera. **Blog da Bienal**, São Paulo, 20 ago. 2014. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=1089>. Acesso em: 25 jun. 2020.
- CYMBALISTA, Renato. Sobre espaços públicos impossíveis. *In*: MAZZUCHELLI, Kiki; CYMBALISTA, Renato; NICOLAU, Ricardo (org.). **Marcelo Cidade: empena cega**. São Paulo: Cobogó, 2016. p. 65-72.
- FARIAS, Agnaldo. São Paulo, ó quão dessemelhante! *In*: **25ª Bienal de São Paulo: Iconografias Metropolitanas – Cidades**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 244-271.
- FRASER, Andrea. O que é crítica institucional. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 24, vol. 2, dez. 2014.
- HUG, Alfons. Iconografias metropolitanas. *In*: **25ª Bienal de São Paulo – Países**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 16-23.
- MANO, Rubens. a condição do lugar no site. **ARS**, São Paulo, n. 7, vol. 4, p. 112-121, 2006a. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2967/3657>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. um lugar dentro do lugar. **Urbania**, São Paulo, n. 3, p. 101-111, 2006b. Disponível em: <http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. vazadores, 2002. 25a Bienal de São Paulo. **Recibo 80**, Edições Traplev Orçamentos, ano 13, n. 18, p. 46-50, 2015. Disponível em: <https://traplev.hotglue.me/?r80>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência. **Malasartes**, n. 1, p. 14-19, set.-nov. 1975.

MOURA, Rodrigo e ZACCAGNINI, Carla. XXV Bienal de São Paulo. **ArtNexus**, Bogotá, n. 46, p. 30-33, 2002. Disponível em: http://www.abact.com.br/pdfs/artnexus_en.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

OLIVA, Fernando. A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado. **Tropico**, São Paulo, 2002. Seção Em obras. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>. Acesso em: 29 dez. 2017.

RIVITTI, Thais. Inserções silenciosas [Entrevista com Rubens Mano]. **número**, São Paulo, ano 1, n. 1, maio-jun. 2003. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/umentrevistamano>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. Uma obra para museu. **ARS**, São Paulo, n. 13, p. 150-159, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3067/3756>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Un art de l'espace et de sa production. **Parachute**, Montreal, n. 116, oct.-dic. 2004.

VAN EYCK, Aldo. Is Architecture Going to Reconcile Basic Values? *In*: NEUMAN, Oscar (ed.). **CIAM'59 in Otterlo**. London: Alec Tiranti, 1961. p. 27-28.

Submetido em julho de 2018 e aprovado em outubro de 2018.

Como citar:

FERRAZ, Tatiana Sampaio. *In-between*: imbricações entre arte, cidade e instituição na obra vazadores de Rubens Mano. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 225-249, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>