

A DIFÍCIL ARTE DE VENDER ANTENAS

Cláudia Zanatta

Artista plástica; realiza doutorado em Arte Público, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha. É professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participa do grupo de Pesquisa *Perdidos no Espaço*.

Resumo: A partir do conceito de partilha do sensível proposto por Jacques Rancière são analisados alguns aspectos da arte pública participativa contemporânea. Utiliza-se como estudo de caso o trabalho intitulado “Trocações”, da artista brasileira Lilian Minsky.

Palavras-chaves: partilha do sensível, arte participativa, tempo, lugar.

Title: The difficult art to sell antennas

Abstract: From the concept of the distribution of the sensible present by Jacques Rancière are analysed some aspects of the contemporary participative public art. The work untitled “Trocações”, of the Brazilian artist Lilian Minsky, is present as a study of case.

Key-words: distribution of the sensible, participative art, time, place.

O pensador contemporâneo Jacques Rancièreⁱ, no livro *A partilha do sensível*ⁱⁱ, propõe uma definição para o conceito de política a partir de uma separação baseada na posição e possibilidade de participação dos indivíduos na sociedade. Nas palavras do autor: “... A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidades para dizer, das propriedades e dos possíveis do tempo. A política é a constituição de uma esfera de experiência específica em que certos objetos são colocados como comuns e certos sujeitos vistos como capazes de designar esses objetos e argumentar respeito a eles.”ⁱⁱⁱ

A partir de tais afirmativas, se depreende que alguns indivíduos estariam aptos (os que têm “competência para ver e qualidade para dizer”) a deliberar em relação a questões que tocam a uma coletividade; não *todos* os indivíduos.

As asserções propostas por Rancière têm suas origens no pensamento platônico. No livro *A República*^{iv}, Platão relaciona a posição dos indivíduos na sociedade a atributos “naturais” (qualidades físicas e morais), à educação e a modos de vida específicos que possibilitariam a alguns estar mais preparados que outros a atuar em determinadas funções públicas. Por exemplo, segundo Platão, os filósofos, ao ter o tempo para estudar, ensinar e pensar, estariam em melhores condições de fundar e governar uma cidade, pois receberiam uma

educação adequada para tanto que lhes permitiria “... ver mil vezes melhor do que os outros... pois teriam visto as verdadeiras realidades naquilo que estas possuem de belo, justo e bom”^v.

A sociedade ateniense ideal, para Platão, estaria dividida em três classes: a dos governantes (na qual figurariam os filósofos), a dos auxiliares e a do restante da população. Correto e adequado, na cidade modelo do discurso platônico é cada um cumprir o papel determinado pela função que exerce, seja ela a de governar, defender, filosofar ou produzir bens materiais. A adequação a esse modelo de sociedade calcada em divisões sociais bem definidas supostamente geraria uma hierarquia harmoniosa na cidade^{vi}, harmonia que poderia vir a ser desestabilizada caso alguém aspirasse a posições sociais que não lhe correspondesse, posto que lhe faltasse preparação e a instrução^{vii} para exercer outras atividades que não fossem as do trabalho a que estivera “habilitado” a realizar. Em tal sociedade, ao trabalhador manual não lhe seria dado o tempo para desenvolver as competências para entender de assuntos que fugissem à suas atividades rotineiras, o que redundaria em dificuldades para participar de atividades políticas ligadas a governança, por exemplo. O sujeito político em uma função social ativa (deliberativa y decisória) seria oriundo das camadas da população vinculadas ao trabalho imaterial, ao pensamento. Quem faria política seria, portanto, o indivíduo que teria o tempo proporcionado pelas “mãos ociosas”, livres do trabalho manual.

É a partir dessas concepções do pensamento platônico que Rancière nos apresenta o que vai chamar de “partilha do sensível”, indicando que tal divisão tem como delimitadores sensíveis comuns compartilhados por indivíduos que ocupam espaços e tempos similares na sociedade: “A partilha do sensível diz respeito à experiência comum, aos modos de estar-junto humanos, a ‘um comum’ partilhado e aos ‘recortes que nele definem lugares e partes respectivas’. Nesse comum partilhado, definem-se lugares exclusivos, segundo funções determinadas, aos quais os corpos são assinalados e que indicam as maneiras pelas quais eles podem tomar parte nesse comum.”^{viii}

A idéia da partilha do sensível é relevante no contexto artístico, pois, segundo Rancière, é justamente o “produtor de mimeses” (leia-se o artista), quem desloca a divisão do sensível ao ter sua prática vinculada tanto a um

trabalho manual quanto intelectual. E o mais importante: o “produtor de mimeses” propiciaria uma partilha sensível democrática ao levar um trabalho privado a ser exibido em uma cena pública. Isso lhe permitiria sair de seu espaço doméstico de atuação e obter o tempo e a posição para participar politicamente no espaço público. O produtor de mimeses, por tanto, teria os pés calcados em dois mundos: no mundo do trabalho manual e no mundo do trabalho intelectual, fazendo duas coisas ao mesmo tempo, o que perturbaria a ordem da sociedade modelo platônica, na qual não se espera que tais atribuições sejam exercidas por um mesmo indivíduo. Deve-se a isso, segundo Rancière, o fato de que, no livro III da República, “o fazedor de mimeses” é expulso da cidade platônica ideal: mais que por reproduzir imagens falsas, ele é expulso por desconcertar a separação do sensível determinada na divisão da sociedade proposta por Platão, em que um trabalhador manual não se envolveria em atividades ligadas ao pensamento.

A capacidade de mesclar trabalho manual e intelectual levará o artista a ser visto como um ser excepcional, apto a produzir obras geniais. Ou seja, o artista teria as condições para, a partir de um trabalho “ordinário”, produzir um trabalho com características “extraordinárias, excepcionais”, com outra ordem do sensível que não a que competiria ao trabalho manual ordinário e, além de tudo, incluiria esse trabalho em uma cena pública, o que lhe possibilitaria ocupar um lugar na coletividade, vinculado a uma participação política ativa. Tais situações são as que colocariam em xeque os limites que determinariam a divisão do sensível.

Na contemporaneidade a noção do artista como um ser extraordinário é francamente contestada. No decurso da sua história, a arte se torna um processo cada vez mais intelectualizado, que se afasta da manualidade e se distancia do trabalhador comum, seja no que se refere à produção como ao desfrute da arte^{ix}. Para constatar tal afirmativa basta ver que a arte quase sempre se caracterizou por ser uma produção realizada predominantemente pela classe média e alta; podemos afirmar que é produção de uma elite (especialmente nos países considerados do Terceiro Mundo). Compartilhar um determinado tipo de sensível oferecido pela arte só é possível a quem pode elevar o olhar da produção do trabalho que visa à manutenção das estruturas

básicas de uma sociedade, “roubando” um tempo que seria destinado a essas atividades, posto que uma arte intelectualizada exige por parte de quem a produz, tempo e informação.

Muitas propostas em arte contemporânea, com base em preocupações que tocam a idéia da partilha do sensível, determinada em suas bases pela divisão entre trabalho manual e intelectual que dita lugares e tempos no social, atacam frontalmente essa questão, buscando religar, estabelecer conexões entre produtores de arte e público. Projetos em arte contemporânea participativa surgem na esteira da vontade de que o artista passe a ser considerado um produtor inserido na escala do trabalho e de que o trabalhador comum passe muitas vezes, da posição de um consumidor de arte, à de produtor de arte^x.

É a partir das assertivas provenientes do conceito da divisão do sensível e do intento de trabalhar com as fronteiras existentes entre produtores e espectadores que enfocamos a seguir uma ação proposta pela artista brasileira Lilian Minsky. Elegemos tratar aqui do trabalho de Minsky não por sua singularidade, mas justamente por pensar que ele indica como funciona grande parte das propostas artísticas que buscam a participação de quem está distanciado do “mundo da arte”: o trabalhador “comum”. É mediante o exemplo da proposta de Minsky que podemos verificar situações compartilhadas com outros artistas que se dedicam ao tema da arte pública participativa.

Trocações

O trabalho de Minsky intitulado *Trocações*^{xi} consta de uma ação realizada em 2006, no centro da cidade de Porto Alegre, RS. Na ação, a artista propõe a um vendedor ambulante de antenas para televisão uma troca de posições: Minsky ficará vendendo antenas em quanto o Sr. Paulo Roberto (o vendedor) irá visitar uma exposição em um “espaço de arte”.^{xii}



Fig. 1 Lilian Minsky vendendo antenas no centro da cidade de Porto Alegre, RS.



Fig.2 Sr. Paulo Roberto em visita ao Santander Cultural, acompanhado da fotógrafa e da monitora da exposição.

No Brasil, dados estatísticos de 2009, indicam que 93% da população jamais há ido a uma exposição de arte^{xiii} e essa é a situação do Sr. Paulo Roberto. Ainda que trabalhe todos os dias quase ao lado do principal museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Sr. Paulo Roberto nunca havia entrado no museu, seja para ver uma exposição ou simplesmente para conhecer o edifício. Também nunca havia entrado no Santander Cultural, que é onde ocorreu parte de *Trocações*. “O Sr. Paulo Roberto trabalhava a menos de cem metros do prédio visitado; nunca havia entrado ali e nem sabia dessa possibilidade.”^{xiv} Minsky também jamais havia trabalhado como vendedora ambulante (isso dificilmente se esperaria de um artista?)

Trocações ilustra o que podemos entender por divisão do sensível, pois no caso específico aqui enfocado, artista e vendedor ambulante ocupam lugares bem definidos no contexto social brasileiro, contextos que raramente estabelecem contato e que, portanto, não compartilham um sensível comum. Em *Trocações*, Minsky nos diz que está tratando com dois universos geograficamente muito próximos e ao mesmo tempo muito distantes. Poderíamos dizer, socialmente, culturalmente, sensivelmente distantes.

O que se detecta quando se trata de diminuir a distancia existente entre posições que determinam divisões do sensível é que muitas propostas acabam justamente evidenciando a impossibilidade de termos um sensível compartilhado em situações nas quais o trabalho manual e intelectual estão separados. A ação de Minsky parece confirmar essa impossibilidade. Como o próprio título do trabalho indica, não há compartilhamento de posições, e sim, troca (“trocações”).

Minsky e o Sr. Paulo Roberto somente compartilham o mesmo espaço no momento de estabelecer a negociação para começar a ação; ocasião em que a artista faz a proposta ao vendedor ambulante. Depois, cada um deixa de fazer o que está habituado e passa a exercer a função do outro por algum tempo, antes de retomar suas atividades corriqueiras. Embora ocorra a troca de posições, o espaço que cada um vai ocupar segue bem definido e separado.

Ao vendedor de antenas, no caso de *Trocações*, não está aberta a possibilidade de produzir arte, e sim a possibilidade de fruir arte (com guia, diga-se de passagem). A visita do Sr. Paulo Roberto ao centro cultural é mediada por um monitor que vai orientar a visita à exposição. Já para Minsky, a venda de antenas não necessita de guia algum. Ou seja, a atividade intelectual de ver revela aqui a necessidade de apreensão de um código diferenciado (o da arte contemporânea) que exige tempo e informação para ser acessado. Cabe-nos perguntar: é devido a não necessitar de um código específico para ser executada que a atividade diária do Sr. Paulo Roberto não é considerada arte? E é por isso que ela é considerada arte quando Minsky assume o lugar do vendedor e passa a exercer sua atividade? O que está claro e que nem o vendedor ambulante nem a artista colocam em dúvida em *Trocações* é que há um acordo implícito de que a exposição no centro cultural se trata de arte.

Quando a ação acaba, cada um dos envolvidos retorna à sua posição de trabalho habitual, com uma diferença: artista e vendedor de antenas tiveram sua rotina de trabalho interrompida. O Sr. Paulo Roberto visitou uma exposição de arte e talvez, essa aproximação faça com que volte ao museu em outras ocasiões. A mudança de posições possibilita a ampliação de horizontes e de conhecimentos para ambos os lados implicados na situação de troca, ainda que provavelmente Minsky jamais volte a vender antenas (Na realidade, não se espera isso dela. Se espera sim, que o Sr. Paulo Roberto volte ao museu e visite outras exposições). A Minsky lhe cabe continuar o trabalho de outro modo.

Ao terminar a visita ao centro cultural o Sr. Paulo Roberto volta a vender as antenas e está terminada sua participação em *Trocações*. Para a artista é justo no momento em que ela deixa de vender antenas que começa outra fase do trabalho: a edição do material fotográfico e videográfico, o relato, a divulgação e inserção do trabalho no sistema das artes por meio de narrativas e do registro das imagens, de exposições. E é aqui, no nosso entendimento, que o trabalho realmente se faz arte: nas instâncias de sua apresentação pública. Não antes disso; arte seria definida, portanto, sobretudo por sua apresentação em uma cena pública (especialmente na cena do sistema das artes).

Ponto importante a considerar em trabalhos de arte participativa é o momento da produção de registros, relatos e sua publicização. Em *Trocações* a produção de imagens fotográficas e videográficas são feitas pela artista; é também a artista quem solicita o direito de uso das imagens do registro das ações. "Depois do sim, ele assinou uma autorização para o uso da imagem, lhe perguntei se aceitava fazer a troca – eu ficaria vendendo as antenas e ele iria visitar a exposição. A instituição – Santander Cultural – já havia autorizado a captação de imagens durante certo período." ^{xv} (Reparemos aqui que o Sr. Paulo Roberto não solicita o uso das imagens e não faz registros fotográficos ou videográficos da ação em que participa).

No momento de tornar públicas proposições em arte participativa se constata que, na quase totalidade dos casos, a voz do artista passa a ser dominante: é o artista quem vai veicular tanto as imagens quanto o relato do que ocorreu; é ele

também quem vai inserir o trabalho no mercado de arte ou prestar contas aos apoios públicos ou privados que eventualmente subsidiam suas ações.

Outro ponto verificado é que raramente a iniciativa de começar as atividades em arte pública participativa parte de quem não ocupa a posição de artista. Depois, ao longo do processo, ocorrem participações de todos envolvidos, mas no começo (a idéia de fazer algo participativo) na quase totalidade dos casos, provém do artista. Dificilmente (tomando como exemplo o caso de *Trocações*) o vendedor de antenas procuraria um artista com a intenção de trocar de posição com ele. Tal possibilidade dificilmente lhe ocorreria. Por quê? Uma das respostas prováveis é que o vendedor de antenas não tem o tempo necessário para pensar em tal possibilidade ou para tentar acessar um discurso diferente ao que está habituado (discurso esse que define um determinado sensível). O que se percebe em grande parte dos casos, é que o artista planeja (pode que seja somente inicialmente e depois a continuidade do projeto seja realmente feita de decisões conjuntas) e busca os recursos para que o projeto ocorra. Isso se deve a que dispõe do tempo para tal? Ou se deve a outras implicações?

Poderíamos perguntar por que, em algumas instâncias o sensível não é compartilhado. Uma das hipóteses é de que não há algo em comum, não há contato. Pode-se perguntar então o que é o *em comum* e quando há o *em comum*.

Pensamos que o *em comum* é um acordo mínimo que deve existir entre as partes envolvidas nas propostas. No caso da arte pública participativa, esse comum tem como base um código compartilhado que vai permitir um acordo mínimo entre os implicados que lhes possibilite trabalhar conjuntamente. Diríamos que esse é o “comum” necessário, básico, fundamental. Sem uma compreensão e compartilhamento de um comum é impossível a participação nos processos. Mas tal acordo ocorre somente em determinadas instâncias. Não verificamos, por exemplo, nas obras participativas relatos nos quais o participante não artista peça o direito do uso de imagem do artista ou tenha assumido a instância da divulgação do trabalho como seu. Ou seja, o que percebemos em grande parte dos trabalhos de arte participativa é que as

posições (os lugares) de artistas e não artistas e as funções de cada um seguem francamente estabelecidas ao menos em dois momentos:

- 1- No início do processo (a decisão de fazer um trabalho participativo provém quase sempre do artista);
- 2- É o artista quem assume na quase totalidade dos casos a tarefa de inserir as propostas no sistema das artes.

No início desse texto falamos que a separação de lugares e atribuições são pilares fundamentais sobre os quais se sustenta a partilha do sensível e que muitas propostas em arte buscam questionar tais separações. Mas o que se constata, na realidade, é que, mesmo na arte participativa, ainda que os artistas tentem continuamente apagar as fronteiras que estabelecem as divisões do sensível, tal partição se mantém.

ⁱ Jacques Rancière, teórico argelino nascido em 1940, formula seu pensamento a partir do contexto da recessão econômica e dos movimentos sociais contra o racismo aos imigrantes ilegais e (ou) sem trabalho, ocorridos na França, nos anos 90.

ⁱⁱ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/ Editora 34, 2005, 69 p.

ⁱⁱⁱ Ibid. p. 16, 17.

^{iv} Platão. *A República*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. São Paulo: Ática, 1989. Na *A República* Platão apresenta o projeto de uma cidade e sociedade modelos que seriam governadas por filósofos.

^v Ibid. p. 46, 53.

^{vi} “Por isso (o legislador) introduz a harmonia entre os cidadãos mediante a persuasão ou a força, levando-os a compartilhar entre si os benefícios que cada um está em condições de oferecer à comunidade.” Ibidem, p. 54.

^{vii} Não ter instrução, implica, no discurso platônico, em estar distanciado da verdade. Ibidem, p. 53.

^{viii} Ibidem. p15.

^{ix} A arte como a entendemos aqui se refere a produções que estão inseridas no sistema das artes (galerias, museus, academias, mercado de arte).

^x Um dos primeiros teóricos a pensar o trabalho artístico em relação a seus meios de produção foi Walter Benjamin que, em um texto de 1934, propõe “o autor como produtor”. A partir de um ponto de vista marxista, Benjamin propõe a posição do artista, como a de um produtor inserido em relações determinadas pela divisão do trabalho. Na ideologia marxista, as relações produtivas são o eixo das mudanças sociais e os meios de produção devem estar em função de uma coletividade. Portanto, o trabalho artístico é visto como fruto de uma praxis social, diretamente vinculado a uma cadeia de produção e consumo. Para Benjamin, o artista, como um trabalhador da escala produtiva, teria a responsabilidade e as ferramentas para atuar na transformação dos aparelhos culturais e ideológicos existentes. Caberia ao artista perceber e compreender o papel que ocupa em uma ordem hierárquica, identificando sua posição dentro de uma determinada ordem social.

Para Benjamin, é a partir do momento em que reconhece qual é seu lugar e o lugar de sua obra em um dado sistema social, que o autor como produtor pode direcionar seus intentos em busca de transformar a sociedade, sendo responsável frente a uma coletividade pela sua atuação. A situação ideal no processo produtivo dos criadores se daria quando produtores e espectadores passassem a atuar em colaboração. Aqui teríamos a possibilidade da dissolução da linha divisória entre produtor-espectador.

Podemos perceber que muitas das iniciativas da arte participativa buscam exatamente eliminar essas fronteiras entre produtor-espectador, inibindo a aura do artista como alguém dotado de uma sensibilidade quem é quem nesse jogo. Quem frui é também quem produz, não estando estas duas instâncias claramente definidas.

^{xi} A ação foi realizada como parte do projeto *Perdidos no Espaço do Centro de Porto Alegre*, ocorrido em maio de 2006, em Porto Alegre, Brasil. Para mais informações, visitar o site em Internet: <http://www6.ufrgs.br/escultura/workshop/>

^{xii} “A ação com o Sr. Paulo Roberto (vendedor de antenas) veio a partir de uma proposta junto ao *Perdidos* para fazer trabalhos no centro de Porto Alegre, em maio de 2006, durante um workshop do Santander Cultural, do qual o *Perdidos* participava. Na realidade, já fazia tempo que eu desejava fazer um trabalho que tivesse o som do centro de Porto Alegre, com aquele caos sonoro. Muita informação em muito pouco tempo: ‘*Vale, vale... fábrica de calcinha, vendo ouro, compro ouro*’... e por aí vai.

Sempre pensei em fazer uma ação envolvendo esses personagens tão presentes no centro da cidade e tive então a idéia de fazer uma ‘troca de posições’. Desse modo, eu estaria fazendo parte daquele caos sonoro e a pessoa que trocasse comigo também teria uma experiência diferente, criando uma ruptura em suas ações cotidianas, um devir, em um ambiente bastante freqüentado por mim – uma exposição de arte. No dia marcado para a ação, uma pessoa foi escolhida no momento, o Sr. Paulo Roberto, vendedor de antenas para TV. Falei com ele, lhe perguntando se aceitava fazer a troca – eu ficaria vendendo antenas para ele e ele visitaria a exposição. E ocorreu a troca de ações. Fiquei a vender antenas enquanto o Sr. Paulo Roberto foi visitar a exposição no Santander, guiado por Fernanda Gassen, uma amiga fotógrafa. Na ação foram utilizadas duas câmeras de vídeo: uma na rua, comigo, e outra registrou o Sr. Paulo visitando a exposição. Na edição foram mescladas as duas situações, os dois universos tão geograficamente próximos e tão distantes”.

Entrevista de Lilian Minsky à autora, março de 2009.

^{xiii} O Ministério da Cultura fez uma análise referente ao acesso à cultura no Brasil e constatou de 90% das cidades não tem cinema, teatro ou museus. Somente 14% dos brasileiros vão ao cinema e 93% jamais foram a uma exposição de arte. Dados provenientes de:

<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,MUL1055437-10406,00-GOVERNO+PROPOE+MUDANCAS+NA+LEI+ROUANET.html>. 23/03/2009

^{xiv} Entrevista feita pela autora a Lilian Minsky, março, 2009.

^{xv} Ibid.

CV Resumido: Cláudia Zanatta

Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS, atualmente realiza doutorado em Arte Púlico na Universidade Politécnica de Valencia, España. É professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha com vídeo, ações e intervenções urbanas, tendo participado de inúmeras exposições no Brasil e exterior. Faz parte do grupo de pesquisa *Perdidos no Espaço*.

Mais informações:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4791765J1>