



À margem dos regimes de (in)visibilidade nas artes: a dimensão estética da vida nas obras da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES¹

Resumo

O texto busca investigar as intenções poéticas reveladas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial nas proposições artísticas contemporâneas, em especial na produção da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia. Visando um recorte mais circunscrito, partindo do pressuposto de que aquilo que é e pode vir a ser o que entendemos por arte está historicamente subordinado aos domínios dos campos institucional e mercadológico do sistema das artes, as reflexões contidas aqui propõem examinar, a partir da discussão dos aspectos poéticos explorados na performance “O Jardim” (2015), de Rubiane Maia, em que medida a *práxis* vital, tomada em sua dimensão estética, constituiria um modo prolífico de contestação dos regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte, conduzindo a afirmação de novas dimensões do estético – distintas dos sistemas de valores essencialmente artísticos.

Palavras-chave: Poéticas artísticas contemporâneas; Estética; Regimes de (in)visibilidade; Arte e vida; Rubiane Maia.

Abstract

The text seeks to investigate the poetic intentions revealed in the formalization of the aesthetic dimension of the experiential act itself in contemporary artistic propositions, especially in the production of contemporary multimedia artist Rubiane Maia. Aiming at a more circumscribed cut, starting from the assumption that what is and can become what we understand by art is historically subordinated to the domains of the institutional and market fields of the arts system, the reflections contained here propose to examine, from the discussion of poetic aspects explored in the performance "The Garden" (2015), of Rubiane Maia, to what extent the vital praxis, taken in its aesthetic dimension, would constitute a prolific way of contesting the regimes of (in)visibility of the systemic relations of art, leading to the affirmation of new dimensions of the aesthetic - distinct from the essentially artistic value systems.

Keywords: Contemporary artistic poetics; Aesthetic; (In)visibility regimes; Art and life; Rubiane Maia.

Introdução

Antes de começar a abordar o tema ao qual esse texto se propõe, faz-se importante lançar luz sobre uma das questões levantadas pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, logo na introdução do livro de sua autoria intitulado *Estética Relacional*, publicado na França, em 1998 – e traduzido para o português, em 2009. Sem nenhum medo de inquirir os conceitos que instituem, compõem e envolvem o fazer artístico na contemporaneidade, pergunta-se Bourriaud naquela ocasião:

(...) quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura? (...) Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais – em todo caso, ‘estilhaçadas’ segundo os padrões tradicionais – sem se abrigar na história da arte dos anos 1960? (BOURRIAUD, 2009: 9-10).

¹ Lindomberto Ferreira Alves é artista-educador, arquiteto-urbanista e pesquisador. É mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo, licenciando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Mediador cultural do Centro Cultural Sesc Glória, Vitória/ES, Brasil. E-mail: lindombertofa@gmail.com.

As reflexões de Bourriaud oriundas dessa questão nos interessam pelo fato delas nos possibilitarem uma aproximação a algumas das tendências que, segundo ele, estariam em disputa no tabuleiro da arte contemporânea: uma primeira ligada à emergência de trabalhos que tomam como horizonte teórico-prático a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD, 2009); e uma segunda, intimamente atrelada à primeira, ligada as intenções poéticas reveladas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial, no campo de efetuações das proposições artísticas contemporâneas.

Dito isto, as linhas que se seguem visam, portanto, verificar em que medida a *práxis* vital tomada em sua dimensão estética na contemporaneidade constituiria um modo prolífico de contestação dos regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte, conduzindo a afirmação de novas dimensões do estético. Partindo de uma revisão de caráter historiográfico, este texto pretende traçar, num primeiro momento, um panorama geral dos deslocamentos poéticos no campo artístico, no que se refere à questão da formalização estética da própria existência como obra de arte. Em seguida, apresentaremos um panorama dos elementos que estruturam o projeto poético da artista multimídia contemporânea brasileira Rubiane Maia², através da análise da performance ‘O Jardim’ (2015), por se tratar de um caso exemplarmente significativo para se examinar trabalhos cujo padrão de intenções se articulam conceitualmente e formalmente à perspectiva ora discutida.

Arte e vida em obra: notas sobre a contemporaneidade da estetização da existência

Seria um lapso de nossa parte iniciar essa reflexão sem pontuarmos, junto ao crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2011: 126), que *“obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais”*, desde a Antiguidade Grega e Greco-Romana. Conforme examinaram os empreendimentos filosóficos de Nietzsche (1992; 2001) – por meio da concepção de ‘vida como obra de arte’³ – e de Foucault (1984; 1985) – através da concepção de ‘estética da

² Um dos nomes mais respeitáveis das artes no Espírito Santo surgidos nos últimos quinze anos – e um dos mais importantes expoentes da história recente das artes no Brasil, com projeções nacional e internacional – não são poucas as ações que evidenciam a consistência da trajetória de Rubiane Maia no âmbito da produção nacional em arte visual. Só para citar alguns, ela foi um dos oito artistas brasileiros selecionados pela artista sérvia Marina Abramović para integrar a exposição ‘Terra Comunal – Marina Abramović + MAI’, no Sesc Pompeia, SP, Brasil, em 2015. No ano seguinte, Rubiane Maia recebeu o prêmio de menção honrosa em ‘Fotografia em diálogo com experimentação artística’, pelo curta-metragem ‘EVO’, durante o 23º Festival de Cinema de Vitória; e, em 2017, recebeu sua primeira indicação à 8ª edição do ‘Prêmio PIPA - A Janela para a arte contemporânea brasileira’, organizada entre o Instituto PIPA e o MAM-Rio. Para maiores informações sobre o currículo e a carreira da artista, acessar: <<https://cargocollective.com/rubianemaia/cv>>.

³ Nietzsche (1992; 2001) foi resgatar na cultura grega pré-socrática aquilo que para eles tratar-se-ia de uma espécie de postura ética de si eminentemente artística, isto é, uma arte de viver que favorecesse a si, e que, portanto, fizesse frente utilitarismo e uniformização dos modos de vida tencionados pela emergência da modernidade. Partindo da premissa de que haveria uma relação de interdependência entre a *“função”* da arte e a afirmação da vida na tragédia grega, apesar de todo absurdo e sofrimento que pudesse estar presente na vida retratada pela arte trágica, ainda assim, nela a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. Tal leitura o conduziu à posição de *“só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados”* (NIETZSCHE, 1992: 47).

existência⁴ – as imbricações entre arte, vida e obra não se restringiriam, portanto, às proposições do programa moderno, tampouco, às produções do fazer artístico contemporâneo.

Uma leitura ligeira sobre a arte de hoje – especialmente a partir do campo de debate em torno da chamada estética relacional (BOURRIAUD, 2009), e da sua ampliação em direção à arte do séc. XX, promovida por Nicolas Bourriaud (2011) – nos levaria a uma compreensão inequívoca de que conceber a vida como forma estética diria respeito, exclusivamente, aos modos de operar das produções artísticas da nossa atualidade, tensionada, por sua vez, pelos princípios estéticos legados pela modernidade. É claro que ele, Nicolas Bourriaud, está ciente de que não se trata disso, fato esse que pode ser averiguado quando diz:

A antiguidade grega dava tão pouca importância ao além como nós, e a moral se diferenciava da religião. Ao privar-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência, dispondo tão somente de critérios relativos e abarcando essa parte de arbitrário pela qual se aproxima da criação artística (BOURRIAUD, 2011: 18).

Sem perder de vista a importância ontológica das correlações entre disposições éticas e efeitos estéticos na Antiguidade, o esforço de Nicolas Bourriaud, com esta ampliação, visa demonstrar o quanto que as vanguardas artísticas realçaram o estreitar da relação entre vida e obra – sobretudo a partir do modo de vida tencionado pelo artista moderno que, de acordo com o crítico, evidenciaria, inclusive, uma via profícua de investigação à ontologia da arte do presente. De nítida inspiração foucaultiana – posto que ancorada na perspectiva da ‘tecnologia de si’⁵ (FOUCAULT, 2004) – segundo Bourriaud (2011: 18), a arte moderna induziu “*uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte*”.

É precisamente esse o foco da investigação de Nicolas Bourriaud (2011), a saber, operar uma leitura digressiva e descontínua sobre a invenção de si na arte moderna, de modo a verificar, assim, os pressupostos imediatos da promoção de uma existência artística na contemporaneidade. Aqui, é importante destacar que ele a realiza não sob o prisma do caráter pretensamente totalizante e classificatório da história da arte – limitado, para o crítico, somente aos modos formais de produção

⁴ Partindo de uma análise genealógica dos estilos de existência empreendidos na Antiguidade, Michel Foucault (1984; 1985) promoveu toda uma discussão acerca de uma moral pautada na estilização da liberdade, na invenção de si, no intento de formular um pensamento crítico que operasse uma contribuição efetiva sobre os modos como estavam sendo constituídas as subjetividades na (pós-)modernidade. Para ele, a vida como obra, retomada segundo o contexto da modernidade, não implica a mera aceitação do que se é ante os fluxos discursivos que ditam, em seu contexto de reflexão, o que é ou não ser moderno. Mas, sim, tornar-se autor de sua própria vida, mestre de si, tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e permanente.

⁵ Tecnologia de si ou cuidado de si, em Foucault (2004), tem uma papel fundamental na obra foucaultiana, em particular, no último período de produção do filósofo francês. Em linhas gerais, as tecnologias de si, tal como são apresentadas por ele, não podem ser desarticuladas do cuidado de si e podem ser compreendidas como o conjunto de tecnologias e experiências que participam do processo de (auto)constituição e transformação do sujeito. Segundo esse prisma, tal possibilidade emerge do estranhamento e na desnaturalização das verdades que nos constituem. Tal postura nos levaria, para ele, a compreensão de que fazer explodir a verdade, tomando-as como uma prática de transformação da vida, da nossa vida e das outras vidas, é fazer da experiência de si uma obra de arte.

via análise das relações com o mundo que as obras modernas induziram ou conteriam. Mas, sim, sob a ótica de um olhar sensível aos comportamentos dos artistas modernos, ou seja, para os modos como eles experimentaram os princípios do programa da modernidade em suas próprias vidas.

Ao lançar luz sobre a urgência de uma mudança de postura crítica quanto às suas análises – que, por sua vez, é respaldada na crítica literária de Roland Barthes, a partir da concepção de ‘biografema’⁶ (BARTHES, 1977; 1990; 2012) – isto é, por uma crítica da arte que sugere um olhar sobre as formas de vida como outra via de análise da arte, Bourriaud reuniu argumentos para se discutir dois aspectos fundamentais da equivalência entre *práxis* e *poiésis* na arte moderna: um ligado à ideia de que “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção” (BOURRIAUD, 2011: 67); e outro ligado à ideia de que “a história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética” (Ibid.: 115).

Para ele, ascender ao exame dessa correspondência pressuporia “uma análise da noção de obra e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental” (Ibid.: 115), e isso, por seu turno, ainda segundo o crítico, implicaria a acedência com a ideia de que estaria na atenção aos atos e gestos singulares das formas de vida do artista moderno – “marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse dos cronistas” (Ibid.: 118) – um meio de acesso às relações entre ética e estética, tensionadas pela arte moderna. Sobretudo porque, para Bourriaud, apesar da história da arte não reconhecer nenhum valor ao biografema, “é inegável, no entanto, que ele cumpre um papel importante sobre ela” (Ibid.: 121), tendo em vista que, “tão importantes quanto as obras de um artista são seus relatos e seus modos de existência – pois, afinal, é nessa esfera que começa o fazer artístico” (SILVA, 2016: 11).

Partindo dessa aposta, ou seja, do manejo de pequenas unidades biográficas (ou biografemas) dos mais representativos artistas e grupos das vanguardas artísticas e tardias, Bourriaud foi reunindo elementos que o conduzissem à compreensão de como a invenção de si emergiu na arte moderna, e com ela a instauração da vida como obra. Tais elementos, por sua vez, o levaram, em uma primeira instância, à confirmação de sua hipótese inicial, de que as tecnologias de si da antiguidade não só foram resgatadas pela atitude da modernidade ligada à invenção de si, como, também, se

⁶ Embora Barthes se opusesse aos ditames identitários e utópicos produzidos pela ideia de obra biográfica de um autor, ele próprio se propôs a enfrentar essa questão publicando, em 1971, uma espécie de meio-termo entre o ensaio crítico e a biografia intelectual sobre três autores, para ele, paradigmáticos do pensamento ocidental: Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola. A questão que conduz Roland Barthes a tal exercício, com efeito, não é o desejo de justificar a obra desses três autores em suas vidas, a partir de uma lógica linear, coerente e plena de significação. Ao contrário, o que o interessa é recolocá-las em um contexto de uma existência narrável, não para fundamentar uma verdade sobre elas, mas para interpretá-las de maneiras distintas, reinventando-as a partir de detalhes que se mostravam insignificantes. Com esse entendimento, ele acabou traçando uma saída possível à sede biográfica – que insistia em lidar com essas vidas como destino ou epopeia (PERRONE-MOISÉS, 1983) – segundo a qual, a partir de pequenas unidades biográficas afetivas, ou biografemas, a vida daria margem a uma escrita não do que foi, mas uma escrita interessada em avançar em direção ao que vem (VIART & VIERCIER, 2006).

infiltraram, e de diferentes maneiras, nos “*modos éticos conformados pela prática artística*” (Ibid.: 186) do artista na modernidade, surgindo regularmente, às vezes despercebido, bem no meio dos modos de produção de suas obras.

Bourriaud identifica em suas análises diferentes versões de uma mesma orientação ética, pautada no desejo de intervir mais diretamente no real, desinvestindo-se da construção de mundo ficcionais para se concentrar nas modificações do próprio corpo e dos hábitos. De acordo com o crítico, o modelo ético que perpassa a arte na modernidade não apenas “*incita a produção da vida cotidiana enquanto obra*” (Ibid.: 70), como, conseqüentemente, a arte deixa de ser a criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum, e passa a se conformar como processo de formalização estética do próprio ato vivencial. Nesse registro, nas palavras do crítico:

Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência (BOURRIAUD, 2011: 153). Em uma segunda instância, os argumentos construídos por Bourriaud (2011) ao longo do livro o direcionam para a confirmação de uma hipótese secundária, mas não por isso menos importante no âmbito de sua investigação. De acordo com ela, a postura ética do artista moderno subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no artista de hoje, visto que, segundo o crítico, esses fazem “*da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos*” (Ibid.: 191). O que o conduz à essa hipótese é que, embora os aspectos do programa utópico da arte das vanguardas tenham sido encerrados, o espírito que o animava – naquilo que nele havia de mais fértil e valioso, isto é, “*produzir possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro*” (Ibid.: 186) – assemelharia-se ao *leitmotiv* que alimenta a campo de ativações da arte na contemporaneidade.

Partindo desse pressuposto, Nicolas Bourriaud (2009) desenvolveu o conceito de estética relacional, no intento de aferir as especificidades das operações compartilhadas pelos artistas a partir dos anos de 1990. Para o crítico, as disputas no tabuleiro da arte na contemporaneidade permanecem se desenvolvendo em “*função de noções interativas, conviviais e relacionais*” (BOURRIAUD, 2009: 11). Entretanto, ao contrário do investimento da arte de vanguarda – dos anos de 1910 a 1930, ou dos anos 1960 a 1970 – na transformação utópica da realidade, as práticas artísticas da atualidade, ao tomarem como horizonte prático e teórico de intervenção a esfera das relações humanas, procuram “*aprender a habitar melhor o mundo*”, constituindo “*modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente*” (Ibid.: 18).

Ainda segundo o crítico, “*o substrato da forma da arte de nossa época tem como centro o encontro, o estar-juntos, a relação entre o espectador e a obra, a elaboração coletiva do sentido*” (Ibid.: 21). Nela, toda autoridade técnica seria subvertida, em prol da criação de maneiras de pensar, ver e viver. De acordo com esse prisma, a relação entre arte e vida, segundo a estética relacional de Nicolas Bourriaud, reivindicaria a constituição tópica de um “*mundo sensível comum*” (RANCIÈRE, 2005;

OBRIST, 2006), cabendo ao artista tencionar, a partir do infrafino social⁷, as condições de exteriorização da intersubjetividade poética oriunda do engajamento entre um ou vários atores e os elementos da realidade empírica.

As obras de arte examinadas pelo crítico francês, esboçariam, portanto, uma espécie de heterotopia cotidiana e flexível da proximidade, voltada à construção de comunidades temporárias, *“lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído”* (BOURRIAUD, 2009: 62) – cujos significados seriam estabelecidos coletivamente e não numa esfera do consumismo individual. Nota-se que o objeto dessa estética não seria apenas o convívio em si, mas, sim, a experiência artística estabelecida pela *“co-presença dos espectadores diante da obra”* (Ibid.: 80) – forma complexa que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público, bem como a imagem do mesmo, produto da sensibilidade coletiva engendrada por esse *“realismo operatório”* (Ibid.: 95).

Segundo Nicolas Bourriaud, se o artista moderno criava *“linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática”*, o artista de hoje, em contrapartida, *“busca seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte”* (BOURRIAUD, 2011: 169). Do inventar modos de vida dentro da arte – assumidos pelo artista moderno como *“comportamento puramente artístico”* (Ibid.: 170) – vê-se, hoje, para ele, a promoção de um realismo operatório que afirma a vida como obra via *“construção de objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais”* (Ibid.: 172). Deslizando, assim, por uma espécie de limbo epistemológico, em grande medida, ainda desconhecido, a arte de hoje busca na visibilidade dos mais distintos valores espaço-temporais, a emergência de novos modos possíveis de criar a si e habitar o mundo existente, distinta do esquema revolucionário da utopia política da arte moderna.

Por fim, considerada a premência da experiência artística de hoje em incitar modos de vida mais complexos, combinações de existência múltiplas e prolíficas – cuja tendência comum parece partir da prerrogativa de que *“criar é criar a si mesmo”* (BOURRIAUD, 2011: 14), segundo padrões de intenções poéticos nos quais as práticas artísticas se misturam e se confundem com a própria vida dos que nelas estejam integrados – a arte de hoje estaria caminhando, não sem problemas ou antagonismos (BISHOP, 2008; 2011), em direção à construção de espaços temporários de sociabilidade, cujo enquadramento é sempre social. Nesse domínio expandido de criação de espaços

⁷ Segundo Bourriaud (2009: 24), o infrafino social seria *“esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas ‘grandes’ trocas”*. O termo, entretanto, vem de outro, a saber, interstício social. De acordo com Bourriaud (2009: 22), o termo interstício *“foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.”*. O interstício seria, portanto, um espaço de relações humanas que, *“mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema”* (BOURRIAUD, 2009: 22-23).

intersubjetivos, do convívio social como forma estética, os atravessamentos entre arte, vida e obra são retomados como foco e meio da investigação e experimentação artística na contemporaneidade.

Arte e vida em obra em ‘O jardim’ de Rubiane Maia

A performance em questão, trata-se de um trabalho especificamente concebido por Rubiane Maia, a convite das curadoras Paula Garcia e Lynsey Peisinger, para compor o projeto ‘Oito performances’, da exposição ‘Terra Comunal – Marina Abramović + MAI’⁸, aberta à visitação de março a maio de 2015, no Sesc Pompeia, São Paulo/SP, Brasil. Nesse âmbito, a performance consistiria em cultivar uma pequena plantação de feijões em meio ao Centro Cultural Sesc Pompeia-SP. Durante dois meses, Rubiane Maia permaneceria oito horas por dia em silêncio, fomentando as condições mínimas ao plantio, bem como acompanhando todo o processo de crescimento dos feijoeiros – desde a preparação da terra, passando pelas diferentes fases do ciclo de desenvolvimento da planta: o brotar, o nascer, o crescer, o viver, o morrer – até que se constituísse o jardim.

Em entrevista concedida por Rubiane Maia, em 2015, à Aline Alves, do portal capixaba ‘Sou ES’, na época de realização da exposição, a artista conta que recebeu o convite para apresentar seu portfólio em dezembro de 2013. Entretanto, a confirmação de que faria parte da exposição só veio um ano depois, em 2014. Foi a partir de então que Rubiane Maia começou a pensar em uma performance que pudesse acontecer um contexto de total imersão, afinal de contas, segundo acrescenta a artista, ela nunca havia realizado uma performance tão longa, até então. Na mesma entrevista, Rubiane Maia revela que uma primeira versão desse trabalho – a performance ‘Jardín secreto – porque deseo creer’⁹ – foi apresentado inicialmente em 2012.



⁸ Promovido pelo Marina Abramović Institute, a exposição em questão tratou-se da maior apresentação retrospectiva do conjunto da obra da artista sérvia e performer Marina Abramović. Fundado por Marina Abramović, em 2010, durante a exposição retrospectiva intitulada ‘The Artist is Present’, em Nova York, o Marina Abramović Institute – MAI é um instituto itinerante de arte dedicado à arte imaterial, especialmente à arte da performance. Para mais informações sobre o instituto criado e gerido pela artista sérvia, acessar: <<https://mai.art/about-mai/>>.

⁹ A performance em questão foi desenvolvida durante a realização de uma residência artística no âmbito da ‘Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística’, sediada em Avinyó, Barcelona-Espanha, e apresentada entre 01 de outubro e 04 de novembro de 2012. Para mais informações sobre a performance ‘Jardín secreto – porque deseo creer’ (2012), de Rubiane Maia, acessar: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/jardin-secreto-porque-deseo-creer>>.

FIGURA 1

À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Vitor Nomoto. Fonte: Disponível em <<https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/o-jardim-rubiane-maia/>>. Acesso em: 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Victor Takayama. Fonte: Disponível em <<http://artishockrevista.com/2015/03/09/sao-paulo-acoge-la-mayor-retrospectiva-marina-abramovic-sudamerica/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Naquele ano, o trabalho foi realizado no âmbito de uma residência artística, na Espanha. Durante cerca de trinta dias, Rubiane Maia se propôs a cultivar feijões, cuidando e acompanhando o crescimento de todos, dia a dia. Isolada em um estúdio, a artista permaneceu praticamente sozinha e boa parte do tempo em silêncio, ora regando-os, semente por semente, com um pequeno conta-gotas; ora sentada, observando e fotografando os deslocamentos dos feijoeiros que cresciam em busca da luminosidade que adentrava no estúdio por uma janela. Chegado o fim do processo, o jardim foi transferido do estúdio e montado em uma sala aberta à visitação, com o chão recoberto por uma camada bem espessa de algodão.

Sendo os encargos de uma obra os aspectos relacionados à motivação que esse objeto artístico busca atender (BAXANDALL, 2006), no caso da performance ‘O Jardim’ (2015), apesar do encargo, isto é, do padrão de intenção ser o mesmo de ‘Jardín secreto – porque deseo creer’ – a saber, chamar atenção à incapacidade de percebermos a olho nu as minúcias, as formas e as transformações contínuas do desenvolvimento da vida – de acordo com a artista, as condições para sua realização durante a exposição ‘Terra Comunal – Marina Abramović + MAI’ eram outras, distintas de 2012.

Conforme descrito no *realse*¹⁰ desse trabalho, a performance ‘O Jardim’ (2015) exigiria uma série de práticas e operações sensíveis que variaram entre o que há de mais simples (como o cuidado, a observação e as pesquisas diárias) e mais complexos (como a dedicação total e irrestrita da artista ao processo, as interferências externas à mostra – uma vez que as funções habituais do Centro Cultural Sesc Pompéia, SP, seriam mantidas – a presença e participação do público, a remoção de uma grande quantidade de solo fértil, o controle da umidade *indoor*, a instalação apropriada de luminosidade complementar, dentre outros). Nota-se aí que a reperformance de ‘Jardín secreto – porque deseo creer’ (2012) só foi possível de ser realizada, em 2015, sob o nome de ‘O Jardim’ graças às adequações ao contexto da exposição em questão.

¹⁰ Texto de apresentação e de divulgação da performance ‘O Jardim’ (2015), realizada durante a exposição ‘Terra Comunal – Marina Abramović + MAI’. Sesc Pompéia, SP, Brasil. 09 de março a 10 de maio de 2015. Para acessar o *realse* do trabalho na íntegra: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>>.

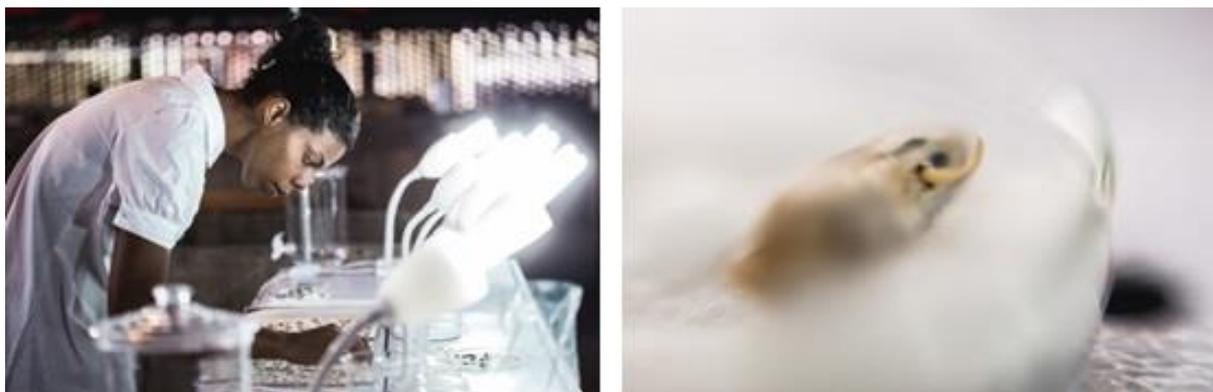


FIGURA 2

À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Marina Abramović Institute. Fonte: Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/the-garden/rAHmQ-8d3jb_0w>. Acesso em: 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. Fonte: Disponível em <<https://mai.art/terra-comunal/content/2015/5/9/open-field>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Tão importante quanto entender o encargo de uma obra, ou seja, o que a motivou em uma escala mais ampla, é elucidar suas diretrizes, isto é, os elementos e as questões específicas daquela obra que a condicionaram daquele jeito (BAXANDALL, 2006). Em outra entrevista concedida por Rubiane Maia, também no ano de 2015, à Ulisses Carrilho, para o ‘Marina Abramović Institute – MAI’, a artista esclarece que, em virtude de sua inexperiência com o plantio nessas condições, ela teve que descobrir o que seria necessário fazer para que os feijões crescessem dentro de um espaço fechado – o que, de acordo com suas pesquisas, não seria exatamente adequado para seu desenvolvimento.

Rubiane revela, também, que foi a partir de algumas pistas oriundas dessas investigações que se deu a escolha do espaço onde o trabalho seria realizado, a saber, nas chamadas ‘Salas de Estar’ do Centro Cultural – em lajes de concreto, dentro de um grande galpão, razoavelmente arejado e dotado de esquadrias que deixavam adentrar no espaço interno luz natural. Muito embora houvesse um fluxo intenso de visitantes, os que ali estavam não se restringiam à exposição em si e partilhavam o silêncio, a concentração e a observação – aspectos intrínsecos do espaço onde a performance foi realizada, que congregava, dentre outras funções, pesquisa, estudo, leituras e jogos de xadrez. A artista acrescenta, ainda, que o resultado formal dependeria, além da performance, da confluência de todos os aspectos inerentes ao espaço escolhido.



FIGURA 3

À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Imagem retirada do vídeo promocional da exposição *'Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI'*. Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag>>. Acesso em: 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte. Fonte: Disponível em <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/23/performances-ongoing>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Nesse novo contexto, 'O Jardim' (2015) foi então concebido como uma espécie de laboratório vivo em constante processo de transformação para experiências de cultivo e plantio. Se em 2012 'Jardín secreto – porque deseo creer' nasceu a partir de pesquisas sobre como plantar dentro de casa, em 2015, 'O Jardim' se instaurou como possibilidade de investigação sobre a conexão antes estabelecida entre o brotar e o observar a vida nascendo em uma escala muito mais complexa. Nesses termos, o objetivo do trabalho residiria e poderia ser assim descrito exatamente na criação de um local onde a vida pudesse ser continuamente manipulada, testada, cuidada e observada – do nascimento à morte.

Com a atenção voltada para esse pequeno microcosmo, que inevitavelmente produziria certa desfamiliarização espaço-temporal em função da sua interferência no espaço arquitetônico, o público de 'O Jardim' (2015), por sua vez, seria convidado a acompanhar o processo, que se alteraria de maneira lenta, quase imperceptível, todos os dias. Experimentaria, assim, uma espécie de vínculo, de cumplicidade; afinal de contas, dada a inaptidão salutar do olho de não perceber tudo – nesse caso, o crescimento do feijão a olho nu até se tornar jardim – a performance despertaria o desejo de retorno, bem como uma maior atenção e curiosidade pela apreciação do processo em si e das questões conceituais e existenciais que a partir dele seriam suscitadas.

Conclusão: extarindo o poético da vida

Guardadas as devidas nuances poéticas exploradas por Rubiane Maia na performance 'O Jardim' (2015), parece haver, entre as múltiplas estratégias performativas que perpassam os cerca de sessenta trabalhos produzidos no decorrer de sua trajetória artística, um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência silenciosa que os mantém conectados. Tratam-se de trabalhos que, no seu conjunto, não se eximem em explorar a capacidade da arte na contemporaneidade de se manifestar como laboratório ético, poético e político do sensível, suscitando não só na artista, mas também no

público, outras formas de experimentar ou experienciar novas relações com o outro, com o espaço, com o tempo; em suma, com a própria vida.



FIGURA 4

À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. Fonte: Disponível em <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/5/9/open-field>>. Acesso em: 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia Rubiane Maia. Fonte: Disponível em <<https://mapeamentojardinagemterritorialidade.wordpress.com/o-jardim-rubiane-maia/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Ao colocar vida e obra no mesmo plano de contágio, suas performances instauram outro tipo de percepção estética sobre a relação arte e vida, convocando o corpo “*a ampliar sentidos em direção ao esgarçar de seus contornos*” (MACHADO, 2015: 01). Como vimos, por interposição do inventário do encargo e das diretrizes da performance ‘O Jardim’ (2015), podemos afirmar, portanto, que este trabalho não escapa a tal padrão de intenção: extrair o poético da vida, requisitando do público outro tipo de percepção sensível sobre os atravessamentos entre arte, vida e obra, ampliando “*suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)*”¹¹.

No caso de ‘O Jardim’ (2015), a performance parece se dar entre ela, a artista, e o jardim, ou seja, é a própria vida - através do crescimento dos feijões – que é objeto de/da performance. Indo além, podemos dizer que são os próprios feijoeiros que performam no trabalho – quando observados, por exemplo, os desenhos contidos nos fragmentos dos seus diários que tentam capturar e registrar o movimento da vida crescendo. Segundo Rubiane Maia, “*plantar, colher, cuidar de um jardim, pode ensinar bastante, não apenas sobre a vida, mas, sobretudo, sobre a morte – no sentido de se estar lidando com a delicadeza da vida*”¹². Mas o que restaria à artista? À artista resta a observação, o autocentrimento, o silêncio, o tempo de cuidado. Ao lançar-se para fora dos enquadres, Rubiane

¹¹ Este pequeno trecho é parte do *statement*, espécie de carta de intenções que sintetiza a proposta artística de Rubiane Maia. O *statement* na íntegra pode ser acessado na *home page* da artista: <<http://cargocollective.com/rubianemaia>>.

¹² Trecho do depoimento de Rubiane Maia sobre a performance ‘O Jardim’ (2015) para o vídeo promocional da exposição ‘Terra Comunal – Marina Abramović + MAI’. Para acessar o vídeo promocional do trabalho na íntegra: <<https://www.youtube.com/watch?v=dD8pLAbfX30&t=32s>>.

Maia, nessa performance, redefine sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões; assumindo como matéria de expressão artística, como obra de arte, a própria natureza instável, efêmera, minuciosa, frágil e misteriosa da existência.



FIGURA 6

À esquerda: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Fotografia de Carlos Rocha. Fonte: Disponível em <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/rubiane-maia-2/>>. Acesso em: 21 dez. 2017. À direita: Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. Imagem retirada do vídeo promocional da exposição '*Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*'. Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

Se uma obra tem um encargo, uma motivação, ou seja, uma causa pessoal, artística e/ou histórica, na verdade a tem porque se trata de uma resposta a uma determinada configuração de um contexto social e subjetivo (BAXANDALL, 2006). Nota-se aí, portanto, que o projeto poético e estético dessa performance parece estar estritamente vinculado ao panorama da vida contemporânea e à inclinação de aproximação aos trabalhos que tem como estratégias a alteridade e a referência às paisagens psicossociais na contemporaneidade. Trabalhos que não apenas partem do pressuposto da “*arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades*” (SILVA, 2011: 24), como também assumem a dimensão da relação arte e vida como “*vivência partilhada, em um apelo estético que convida à diluição dos contornos juntos à potência de criação*” (Ibid.: 76).

Referências

- BARTHES, R. (1977). **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo, SP: Cultrix.
- _____. (1990). **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo, SP: Brasiliense.
- _____. (2012). **A câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- BAXANDALL, M. (2006). **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo, SP: Cia da Letras.
- BISHOP, C. (2008). A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas**, 1 (12), 144-155.
- _____. (2011, outubro). Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, 109-132.
- BOURRIAUD, N. (2009). **Estética relacional**. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- _____. (2011). **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- FOUCAULT, M. (1984). **História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro, RJ: Graal.
- _____. (1985). **História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro, RJ: Graal.
- _____. (2004). A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: M. Foucault, **Ética, sexualidade, política, Coleção Ditos & Escritos, vol. V** (pp. 264-287). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- LIMA, F. & VEDOLIN, A. (2015). **O JARDIM** | Rubiane Maia | 8 performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI [Video]. A. VEDOLIN, Prod., F. LIMA, dir. São Paulo: Casa Redonda. 3 min 31 s. color. son. Recuperado em 27 de dezembro de 2017 de <<https://www.youtube.com/watch?v=dD8pLAbfX30&t=32s>>.
- MACHADO, L. A. D. (2015). Performar. In: J. MARTINS (Org.), **Catálogo: MODOS DE USAR** (pp. 145-147). Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo & Funcultura – Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Espírito Santo.
- NIETZSCHE, F. (1992). **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- _____. (2001). **A gaia ciência**. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- OBRIST, H. (2006). **Arte agora: entrevistas**. São Paulo, SP: Alameda.
- PERRONE-MOISÉS, L. (1983). **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo, SP: Brasiliense.
- RANCIÈRE, J. (2005). **A partilha do sensível**. São Paulo, SP: Editora 34.
- SILVA, N. R. F. (2016). **Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga**. Dissertação de Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil.
- SILVA, R. V. M. da. (2015). Artista capixaba participa de mostra de Marina Abramović em SP. [Entrevista cedida a Aline Alves]. **Portal Sou ES**, Vitória, ES, Brasil. Recuperado em 27 de dezembro de 2017 de <<http://www.soues.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=1830>>.
- _____. (2015). Discreet harvest: an interview with artist Rubiane Maia. [Entrevista cedida a Ulisses Carrilho]. **Marina Abramović Institute – MAI**, São Paulo, SP, Brasil. Recuperado em 27 de dezembro de 2017 de <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/5/9/open-field>>.
- _____. (2011). **Devios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Institucional, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil.

_____. (n.d.). O Jardim. **Home Page Rubiane Maia**. Recuperado em 27 de dezembro de 2017 de <<http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>>.

_____. (n.d.). Statement: carta de intenções artísticas. **Home Page Rubiane Maia**. Recuperado em 27 de dezembro de 2017 de <<http://cargocollective.com/rubianemaia>>.

VIART, D. & VERCIER, B. (2006). **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations**. Paris: Bordas.